

نقد 21

MAQOD
21
Critic Magazine
AUG 2022

عدد خاص



مخرج بدرجة فنان بوهيمي

عبد السلام صالح

أكثر من وهم

رواية
Norzi



خيرى بشارة: صانع البهجة

لم لا نستعير هذا العنوان الذي كان مقترحا لفيلم "الساحر" للمخرج الراحل رضوان الكاشف 2001م حينما نحاول الحديث عن المخرج خيرى بشارة؟ صحيح أننا لا نستطيع إنكار أن خيرى بشارة قد قام بصناعة فيلم هو من أكثر أفلام السينما المصرية ميلا إلى الكآبة- يوم مر يوم حلو 1988م- فضلا عن فيلمه "الطوق والإسورة" 1986م، لكننا سنلاحظ أنه في جل أفلامه السينمائية كان صانعا حقيقيا للبهجة، حتى لو كانت هذه الأفلام تتحدث عن الكثير من المآسي المنغمسة في الواقع، ولعله لا يمكن لنا نسيان البهجة التي شاهدناها، وشعرنا بها في العديد من أفلامه السينمائية مثل "آيس كريم في جليم" 1992م، و"قشر البندق" 1995م، و"أمريكا شيكا بيكا" 1993م، و"كابوريا" 1990م، و"حرب الفراولة" 1994م، وغيرها من الأفلام السينمائية التي لا يمكن تجاوز جانب البهجة فيها رغم أنها غارقة في الفقر والكثير من الأزمات التي يعاني منها أبطال هذه الأفلام.

إن الحديث عن خيرى بشارة يعني حديثنا عن أكثر أبناء السينما المصرية صدقا وتمردا على نفسه، فهو المخرج الذي قدم لنا العديد من الأفلام الناجحة فنيا إلى حد بعيد، مما جعل الكثيرين من نقاد السينما يشيدون بما يفعله، ويرون أنه من أهم مخرجي الواقعية الجديدة في الثمانينيات- سواء في مرحلته التسجيلية أو المرحلة الأولى من أفلامه الروائية الطويلة التي قدم فيها أفلامه الأربعة الأولى: الأقدار الدامية 1982م، والعوامة رقم 70 1982م، والطوق والإسورة 1986م، ويوم مر يوم حلو -1988م لكن رغم هذا النجاح الجماهيري والنقدي لم يكن بشارة راضيا عن نفسه فيما قدمه، لم يجد ذاته فيه؛ ومن ثم انقلب على كل ما فعله ليبدأ مرحلة جديدة تماما في حياته السينمائية، وهي المرحلة التي بدأها بفيلم "كابوريا" واستمرت معه حتى الآن؛ الأمر الذي جعل النقاد ينقلبون عليه، مهاجمين إياه بشراسة، مُتهمين إياه بالجروح باتجاه السينما التجارية، مُتخلّيا، وخائنا لاتجاه سينما الواقعية الجديدة التي كان من أهم أبنائها.

في هذا الأمر يقول خيرى بشارة في حوار مع سمير نصري بجريدة الحياة الدولية 1990م¹: بعد الانتهاء من "يوم مر يوم حلو" جلت به في المهرجانات، قرطاج، ونانت، وميونخ، ومهرجان في البرتغال، ورغم الاستقبال الحار للفيلم شعرت أنه يُشكل آخر نقطة في علاقتي مع السينما إلى الآن، وأنه من الفيلم التالي سأبدأ في علاقة أخرى، علاقة أكثر تحررا. أنا مُعجب جدا بالأفلام الصينية الشابة التي شاهدتها في رحلاتي، وأشعر أنها تحمل حرية تعبير أحسدها عليها. أتكلّم من حيث الشكل طبعاً. وأنا أحقق أفلامي التسجيلية وأعمال الروائية الأربعة قبل "كابوريا" كنت أمينا مع رؤيتي لموضعي بالنسبة للسينما، كنت أرى أن دوري في السينما هو دور تنوير، درب رفاة الطهطاوي نفسه، وطه حسين ولويس عوض. اليوم، من حقي أن أتغير، أنا ديمقراطي مع نفسي قبل أن أكون ديمقراطيا مع الآخرين، في داخلي أشياء مكتوبة لا بد أن أعطيها فرصة للخروج، أشعر أنني كنت ديكتاتورا على نفسي، واليوم أعمل نفسي بمنتهى الرحابة، وأرى أن "كابوريا" أقرب فيلم لتركيبتي الشخصية الحقيقية، وهو بداية مرحلة سأقلب فيها كل شيء من دون أي رقابة ذاتية، وسأخرج من المياه العذبة؛ لأستمتع بالمياه المالحة!"

هل خان خيرى بشارة نفسه؟ إن حديث بشارة السابق يؤكد لنا أنه حينما شعر بأنه لا يستطيع الإحساس بما يقدمه من سينما بأسلوبيته القديمة، وأن هذه الأسلوبية لا بد له من الثورة عليها وتدميرها تماما من أجل تقديم أسلوبية جديدة تخصه وحده، لم يتردد لحظة واحدة في الإطاحة بكل شيء ليضرب بالنقاد المتكلسين وثقافتهم النمطية عرض الحائط، ويبدأ في صناعة السينما كما يراها، وبحبها. ورغم أن المرحلة الأسلوبية الجديدة قد تبدو لنا شكائيا وكأنها بالفعل تميل إلى السينما التجارية، إلا أن تأمل الأفلام التي قدمها بشارة في مرحلته الثانية يؤكد لنا أنه لم يختلف مطلقا فيما قدمه من قبل- نفس الواقعية، والمزيج من الانغماس فيها، وعدم الانفصال عن المجتمع وما يعاني منه، وإن كان بأسلوبية ووجهة نظر جديدة ومختلفة- أي أن المخرج المُغرق في الواقعية المصرية الذي سبق لنا أن رأيناه في أفلامه السابقة، هو نفس المخرج الذي لا يستطيع سوى الانحياز للفقراء، وما يعاني منه المجتمع المصري في أفلامه الجديدة، ولكن بشكل أكثر بهجة، وبأسلوبية جديدة يشعر بقربه منها، والراحة في صناعتها.

إن، فخيرى بشارة كان من أكثر أبناء جيله صدقا مع نفسه، بل وأكثرهم جرأة في مواجهة الجميع، لا سيما النقاد الذين هاجموه بشراسة غير طبيعية، مُتهمين إياه بخيانة نفسه، وخيانة جيله من أبناء الواقعية الجديدة، لكن المتأمل للأمر سيتأكد له أن بشارة كان الأكثر تصالحا مع الذات، وأكثرهم اختلافا في تقديم أسلوبية جديدة تباعد عن التيار النمطي السائد.

قدم خيرى بشارة الكثير من الأفلام المهمة في تاريخ السينما المصرية، وهو ما جعلنا نعد هذا الملف المهم عنه في هذا العدد، تقديرًا له، ولأنه بالفعل صانع البهجة حتى في حياته الشخصية لمن يعرفه عن قرب.

الكتابة السائلة:

لم لا نستعير مرة أخرى مُفردة "السائلة"- أي التي لا قوام لها- التي استخدمها الفيلسوف البولندي زيجمونت بومان Zygmunt Bauman في سلسلة كتبه لا سيما كتابه "الثقافة السائلة" كي نعبر عن كتابة العديدين من الكتاب الآن لا سيما الروائي الجزائري واسيني الأعرج؟ جاءنا في هذا العدد مقال نقدي عن رواية "ليليات رمادة" للروائي واسيني الأعرج. هنا ترددت كثيرا أمام الموافقة على نشر المقال؛ فأنا كناقذ لدي يقين بأن ما يكتبه الأعرج- مطلقا عليه توصيف روايات- فيه الكثير من السذاجة، والمُراهقة، والشعبوية، فضلا عن تزيدهات اللغوية المُترهلة، ولغته المُحلقة في الفراغ التي تجعلنا نستطيع حذف أكثر من نصف العمل من دون أي تأثير على معناه، مثله في ذلك مثل أحلام مستغانمي حتى أنه ليخيل إليّ بأن الرجل حينما لاحظ شعبيتها بين جماهير المُراهقين حذا حذوها وبات هو النسخة المُذكّرة لها فيما يكتبه.

كان عليّ إما الانحياز إلى الناقد في داخلي، وبالتالي رفض نشر المقال أو حتى مُجرد النظر فيه، أو الالتزام بالصحفي داخلي- باعتباري رئيس التحرير ومارست الصحافة فيما قبل- الذي لا بد له من التزام الحيادية التامة، وعدم الميل مع أو ضد أحد الأطراف.

لا أنكر إنني فكرت لعدة أيام في الأمر ما بين الرفض والقبول، لكنني في النهاية انحزت- مُرغما- للصحفي في عدم الانحياز، واضطرت إلى نشر المقال، وعلى القارئ أن يقوم بقرّز ما يقرأه بنفسه، وتشكيل ثقافته التي يميل إليها.

محمود الغيطاني

1 - انظر حوار مع سمير نصري بعنوان: "كابوريا" خيرى بشارة ظاهرة قاهرية: سأخرج من المياه العذبة لأستمتع بالمياه المالحة"/ جريدة الحياة الدولية/ 1990م.

فهرس العدد:

3 افتتاحية رئيس التحرير

أدب:

ملف العدد: علي بدر

إشكالية الذات والآخر في روايات علي بدر

8 دعد ديب/ سوريا

”حارس التبغ“ لعلي بدر: تشابك مُذهل

14 لهويات مُتعددة وتواريخ منسية!

ترجمه عن الإنجليزية: فادي أبو ديب/

سوريا/ السويد

بابا سارتر: فيلسوف الصدرية أو سيرة

16 الوجودي العربي الأول!

عبد الإله الجوهري/ المغرب

رحلة بين ضفتي الفلسفة والرواية في

22 ”شتاء العائلة“ لعلي بدر

عبيد بوملحة/ الإمارات العربية المتحدة

عازف الغيوم: الغرب السحري والبحث

26 عن هوية بديلة!

عدنان فوضيل/ الجزائر

رسالة نصف مفتوحة إلى علي بدر

28 فيصل الأحمر/ الجزائر

المُنقف العربي وقناع سارتر

32 لونيس بن علي/ الجزائر

الأنثى الغلامية: مذكرة مُؤنثة يُحار فيها

36 البصر!

باسم سليمان/ سوريا

زقاق البهجة: من أدب الإنترنت

42 في الصين

بيدر جهاد/ الأردن

رونه كاييس: الأيديولوجيا من منظور

التحليل النفسي المثالي، والفكرة، والمثل

44 الأعلى

د. حسن المودن/ المغرب

ليليات رمادة وفن تحرير الحياة من

48 غزلتها

شيرين ماهر/ مصر



رئيس التحرير

محمود الغيطاني

leclub44@yahoo.com

مدير التحرير والمخرج الفني

ياسر عبد القوي

Abdelkawy.yasser@gmail.com

FaceBook:

[https://www.facebook.com/](https://www.facebook.com/Naqd21Magazine)

Naqd21Magazine

E-Mail:

editor.naqd21magazine@gmail.

com

العدد التاسع
أغسطس 2022م

نقد 21

مجلة نقدية مستقلة

تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا

كل الحقوق محفوظة ل:

محمود الغيطاني

و ياسر عبد القوي .

تشكر أسرة المجلة المصور
وليد فكري على مساهمته القيمة
بمجموعة صور ألتقطت خصيصا للمجلة
في ملف السينما
للمخرج/ خيرى بشارة

لوحة الغلاف

المخرج/ خيرى بشارة

بعدسة الفنان: وليد فكري.



الفوتوغرافيا:

ولادة العرب في الصورة الفوتوغرافية
(الجزء الأول)

صالح حمدوني / الأردن

المسرح:

- 144 حالة حصار: الطاعون
أحمد الجوهري / مصر
طقوس التأويل الحكواتي: بدويون في
المدينة! (الجزء الرابع)
150 حازم كمال الدين / العراق / بلجيكا

السينما:

الملف: خيرى بشارة

الموسيقى:

- 162 مُنْجَرَج "الراي"
سعيد خطيبي / الجزائر
166 الصفحة الأخيرة

خيرى بشارة: مُخرج بدرجة "فنان
بوهيمي أعظم"!

جورج صبحي / مصر

خيرى بشارة: مُخرج يبحث خارج
الطوق

حسن حداد / البحرين

كابوريا والبقاء على شاطئ الواقعية

80

صفاء الليثي / مصر

خيرى بشارة: جزء مُهم من حياة

الخليجيين.. لماذا؟

88

طارق البحار / البحرين

خيرى بشارة: قلب شاب مُغامر

92

ماجدة خير الله / مصر

خيرى بشارة: الذاتية وإعادة صياغة
الواقع

98

محمود الغيطاني / مصر

الأقدار الدامية: سقوط طبقي أم سقوط
وطن؟!

110

محمود الغيطاني / مصر

116

سينما خيرى بشارة

د. نادر الرفاعي / مصر

120

السينما في عصر الديجيتال
إسلام كمال / مصر

الكوميكس:

126 عين على روايات الجرافيك
ياسر عبد القوي / مصر

الفن التشكيلي:

132 موسى وعبد الحي: حدوتة مصرية

د. محمد صبري / مصر

امتلاك الضوء: عالم الفنان علي سعيد

136

ياسر عبد القوي / مصر





ملف الأدب:

ادب

علي بدر

إشكالية الذات والآخر في روايات علي بدر

د. ج.



من المُتعارف عليه أن الرواية انعكاس ومُعادِل موضوعي للحياة، لذا لم يكن العراقي علي بدر بعيداً في مُجمل أعماله الأدبية عن المذهب الواقعي في تناول مُشكلات الحياة الحرجة والقضايا الاجتماعية العالقة، كمُشاكل المرأة، والزواج القسري- الاغتصاب- الفقر والحرمان وما إلى ذلك من تصوير لقاع المُجتمع والولايات الناجمة عن الحروب والانقسامات الطائفية في المكان الواحد، وأيضاً الاغتراب المادي والنفسي وأزمة الهوية وتحرير الجسد، ضمنها مُنجزه الأدبي الذي اتسع ليضم ويلامس نسبة كبيرة من هذه القضايا، إلا أنه لم يكن بعيداً عن التقنيات الحداثيّة في السرد، فرغم أنه من الصعب تحديد صفة مُطلقة لنصوص علي بدر؛ حيث تميزت سردياته برؤية ما بعد حداثيّة اعتمدت على تطعيم نصوصه بمُختلف الأساليب التهجينيّة عبر الكتابة الحرة في انزياحاتها من السُخرية إلى تبطين السرد بروى فلسفية اعتمدت على التشكيك بالمُسلمات وكسر قدسية الأيديولوجيات التي سادت عبر زمن سابق حيث الرواية فن يتسع ليهضم ويستوعب في جنباته ألواناً وأساليباً مُختلفة من السرد والأسطورة والنثر والشعر والحكاية الشعبيّة والأقصوصة والأمثال التقليديّة.

يقول د. عبد الملك مرتاض: "تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هينتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً، ذلك لأننا نلقى الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصحيحة"، بمعنى ما يمكن اعتبارها الجنس الأدبي العابر للأجناس الفنيّة الأخرى.

ففي رواية "الكافرة" الصادرة عن دار المتوسط لعام 2015م، المُستفزة بعنوانها الصريح كعتبة نصية تثير انتباه القارئ الناتج عن رفضه له ومحاولة دحضه قبل أن يتكون لديه تصور دقيق لما تحمله ثنيات الرواية، هذا التحدي منذ العنوان لا يلبث أن يتبلبل عند التقاط



دعد ديب

سوريا



علي بدر

أول الخيط المُفضي للمعنى، حيث الكافر هو الجسد الأنثوي حامل الخطيئة الأبدية وجسر رحلة العنف الذي يطبق بحق النساء أنى توجهن حيث سلط علي بدر الضوء على هذه النقطة مُعتمدًا على توظيف المونولوج الداخلي ومنحه دورًا كبيرًا في توضيح الذات الساردة وكشف دواخل بنيتها النفسية سواء مع نفسها أو مع الآخر، إذ تتبدى البطلة "فاطمة" في طفولتها بحالة رعب وخوف بشكل دائم من كل شيء مما يشي بالأنساق الثقافية المُحيطة التي تتحكم في إنتاج وعيها وحركة سلوكها وكشف ما يعتلج في أعماق الذات الأنثوية من ردود أفعال مكبوتة تجاه الضغط الاجتماعي الذي ترزح تحت وطأته عبر تقنية الاسترجاع والتذكر لطفولة بانسة إذ تقول : "وكي أتفادى كل هذا الظلم وهذه العدوانية القادمة من الشارع كنت أهرب إلى أجواء المنزل التي لا أحبها، أجلس وأنتظر أُمي هناك، كم كنت أحب الأفق الفسيح المُتألق بالضوء، حيث الطيور المهاجرة تدفع بأسراب وأسراب نحو السماء الزرقاء، إلا إنني أتخلى عن هذه السعادة، بسلام حزين وكنيب وصامت في المنزل"، كما أن التساؤلات الوجودية عن العالم ووضع المرأة فيه أبرزها بالحوار المُباشر بين الابنة والأم حول عدالة الإله بوضع المرأة بسوية أدنى من الرجل وبين الاستفسار والرفض لهذه العقلية المنسوبة إلى الرب والمُثبتة في العقول كقانون لا يقبل الجدل، كان عليها أن تهاجر إلى منطقة أخرى في طرف العالم لتعلم عبثية وبطلان هذه الأفكار المُقيمة في مُجتمعها، ويستطرد علي بدر في نصه برصد العنف الذكوري ضد المرأة المُدجج بفتاوى وأفكار تقليدية عفنة كي يملأ ذكر هذا الشرخ خواءه الداخلي بمعاني التسلط والقوة وما ينتجه هذا العنف من تشوه في البنية النفسية للفرد عند انتقاله إلى موقع الأقوى يقول أيضًا: "من الأشياء التي لا أنساها أيضًا، لا أنسى صوت أُمي المُتهدج في الليل، كنت أتلفلف في الفراش وأتظاهر بأنني نائمة: قالت لراضي الرجل الذي تزوجته بعد مقتل أبي، لا تضرب علي وجهي، حاولت أن تدير وجهها على الجهة الأخرى، فجرها بيد خشنة قوية وأنزل



د. عبد الملك مرتاض

والجريمة تحت يافطة أي دين أو ميليشيا؟! ماذا عن ماهية الفعل ذاته، وبعيداً عن هذا الأمر هل نبرر لقاتل أو مجرم؟ أعتقد أن هذه النقطة مأخذ لم يدقق فيه الكاتب رغم رؤاه المتنورة وانحيازه للإنسان في مختلف أعماله، أقول: فاتته الانتباه والتدقيق في هذه النقطة وهو الذي قال: إن الأدب سيكون الوسيلة الأهم لبناء الهوية الوطنية في مواجهة الانقسام الطائفي، أو مواجهة العالمية الدينية القاتلة للهوية الوطنية.

لعل رواية "بابا سارتر" هي واسطة العقد في أعماله؛ إذ سلطت الأضواء عليه بعد إصدارها بشكل أكبر وتناقلت طبعاتها، وقد حاز فيها على جائزة الدولة التقديرية للآداب في بغداد وجائزة أبو القاسم الشابي في تونس لعام 2001م.

في رواية "بابا سارتر" يبرز علي بدر آراءه في التركيبة الفكرية التي درج عليها المثقفون في العراق وفي المنطقة العربية على أثر امتداد الموجة الماركسية وبعدها الوجودية ساخرًا من العقليات التي ادعت فكراً لم تتبصر في معانيه رغم الشكل الظاهري التي تبدو عليه، وقد كان مُبكرًا في الكشف عن خواءه وتفاوته.

تبدو رواية "بابا سارتر" في ثلاثة أطوار،

نوع آخر لتجريب تلك المُتعة التي يحصل عليها الرجال في الآخرة، إلى أن تقع في حُب أدريان، تلك الشخصية الأخرى القادمة من عنف الحرب الأهلية اللبنانية، والتي لم يستطع أن يعترف لها بذلك رغبة منه بنسخ تلك المرحلة من ذاكرته، ولكنها وجدتها بين أوراقه ومُقتنياته بعد الحادث الذي أصيب به إذ يقدمه الكاتب باعتباره ابن لمُجرم حرب، ويصور لنا ندمه، ندم الأب أبا أدريان بتصوير الاضطراب الذي يعيشه، تلاحق ضميره صورة لطفلة هربت من المجزرة وكان هو السبب في فقدانها أبويها.

رغم أن محاولة رسم ملامح الشخصية الغير مُنتهية من الداخل مسوغة تقنياً، غير أن إشارته لفيلم مُخرجة ألمانية صورت مشاهد من المجزرة يجعلنا نطابق مع الواقع في حالة العنف التي وثقها فيلم ألماني، إذ أن هذا الفيلم كان يحكي عن مجازر صبرا وشاتيلا وفق ما ذكرته الكاتبة بديدة زيدان، تلك التي ارتكبتها ميليشيات مسيحية بحق الفلسطينيين، هل نقول أن علي بدر بمحاولته رصد خفايا البنية الداخلية للمُجرم والآثار النفسية عليه حاول أن يحسن من صورة المُجرم ويخلق تبريراً للفعل؟ وهل يختلف مفهوم العنف

قبضته الأخرى على وجهها بقوة فسال الدم من أنفها: عاهرة، أنت عاهرة، قولي أنك عاهرة، لن أتركك حتى تقولي: أنا عاهرة، قالت له: البنت نائمة لا أريدها أن تسمع. رائحة الكحول الممزوجة بالثوم كانت تملأ الغرفة. ثملته لا يخفف من قوة ضرباته التي يسدها إلى بطنها وهو يقول بصوت ثابت لا يلين: قولي أنك عاهرة، راضي، البنت نائمة الله يرضى عليك وأخشى أن تصحو: ببتك ستصبح عاهرة مثلك، أنتن عاهرات". يبقى الحزن ثيمة العراقي الأبدية من موروث القهر التاريخي: "أمي لا تحب المزاح أبداً إنها تكرهه، أمي لا تحب الضحك لم أرها مرة ضاحكة، كانت تسمي الضحك والمزاح سفاهة، أمي حزينه دائماً، الباكية أبداً، الشاكية من كل شيء".

في الجزء الثاني من العمل، الذي ترافق مع الرحلة الموجهة لهروبها من ذلك المُجتمع المتوحش، إذ جرى اغتصابها على الطريق من قبل المهرب لتنتهي في تطرف انتقامي متحولة من شخصية فاطمة العربية إلى صوفي الأجنبية، وتقرر برد فعل- على تفجير زوجها لنفسه في العملية الانتحارية طمعاً بسبعين حورية أوهموه بها في جنة مأمولة- أن تستدرج إلى فراشها سبعين رجلاً في تطرف من

علي بدر الكافرة



طور البحث وجمع المعلومات عن حياة الفيلسوف، وطور الكتابة عنه، والثالث حكاية الفيلسوف الذي أطلق عليه اسم فيلسوف الصدرية في ذلك الوقت، ففي الأول تظهر الشخصيات التي حرصته على تقصي حياة الفيلسوف وهم "حنا يوسف"، و"نونو بهار"، بتكليف من "صادق زاده" الذي نعرف فيما بعد أنه هو نفسه "إسماعيل حدوب"، مُرافق الفيلسوف الذي كان، والعمل على توثيق تاريخه من خلال وثائق وكتابات وصور فوتوغرافية ودليل أسماء سعى وراءها لرصد علاقتها به من خلال عمله ككاتب لتتقن المعلومات وإجراء حكم قيمي يعكس رأيه في القضية الموكلة إليه، وعليه بعد أن وصل إلى تصور لنمط حياته القيام برسم جغرافيا المكان الذي تحرك فيه بعد عودته من فرنسا، بلد سارتر، وتحديد بيته في حي الصدرية، وبيت جده الذي أمضى فيه طفولته وشبابه الكائن في شارع المعارف بالقرب من كنيسة الأرمن الأرثوذكس، ورصد حركته بين ناديا خدوري وبين دلال مصابني في ستينيات وسبعينيات القرن حيث انتشرت الوجودية واعتبرت مزاج جيل بأكمله، ولكن مزاج وموضة أكثر منها عمقا ودراية بالفكر. البطولة التي أعطاها للكاتب سمحت له أن يتدخل في تقييم الشخصيات التي يلتقي بها والوقوف على الثقافة الشفاهية الدارجة والغير مُنتجة التي تجلت بالجلوس بالمقاهي، بالفيلسوف "عبد الرحمن" غير مُتمكن من اللغة الفرنسية ولا العربية ولا عمل له إلا السكر والعربة بالبارات ومعرفة عناوين الكتب لا مضامينها، واستثمار عنوان سارتر "الغثيان" في ادعاء الغثيان من كل شيء تأكيداً على انتمائه اللصيق بالتيار الوجودي، وتمنيه أن يكون أعور كي يتطابق مع صورة سارتر في تصعيد منسوب السخرية والتهكم، فحتى زوجته جرمين الفرنسية كانت خير من يعرف دخيلته بتعبيرها "أي غثيان يتحدث وهو مُقبل على الحياة بكل الشغف".

لعل في كل رواية جزء من حياة الكاتب وسيرته الشخصية تظهر لنا عبر تكثيف جزء منها في كل رواية من رواياته حيث تطابق عمله الصحفي مع روايته "لا تركضي وراء الذئاب يا عزيزتي"،



أحلام كبيرة يردنا إلى عالم ما قبل التاريخ، والنموذج الآخر الذي يأخذنا إلى عالم لم يولد بعد وهو في ذلك يعيدنا إلى الحاضر والواقع الجديد؟

في رواية "عازف الغيوم" الصادرة منشورات المتوسط عام 2017م، يصطدم البطل كذلك بعقلية المُتشددين المُستنكرين لتعلقه بالموسيقى والعزف على التشيللو، أولئك الذين ربطوا كل المُتعة الجميلة والفرح بالرفض وفق فهم منقوص للدين وكأنهم في حقد دفين على الحياة لأجل نعيم في آخرة، لم يعطهم أحد جواز مرور لدخولها المُفترض، هذا الواقع دفعه لمُغادرة البلاد، المشهد البصري السينمائي بالغ الدلالة يتكرر ثانية مع عازف التشيللو في الوطن والمنفى ألا وهو قيام سدنة المعبد بتحطيم آتة الموسيقى أمام بيته مرة في موطنه، ومرة أخرى في حي المُهاجرين الأجانب

حيث الأرض البكر، الحلم، النساء العاريات، الكوبرا والتمساح أثناء حُكم العقيد مغنيستو الذي أطاح بالامبراطور هيلاسيلاسي، زمن انتصار الشيوعية فيها. هكذا، ينتقل مكان السرد والتطورات الدرامية إلى هذه البقعة لمُتابعة سير الشخصيات.

مُكابدات وهموم يعبر عنها علي بدر في تفكيكه لبذور نشوء الثورات، مُتسائلاً عن الدافع المُحرك للجمهور وخروجه للمُجابهة: هل هو الصراع الطبقي وتباين مستويات المعيشة؟

يستشهد بطرافة بالثورة الفرنسية: "لا تخيل أن كل الفرنسيين قد قرأوا كتاب "العقد الاجتماعي" لجان جاك روسو وخرجوا للثورة بعدها". هل هو ضغط الاستبداد مثلاً وأهمية التساؤل عن أجيال أهدرت عمرها وشبابها بالثورات والانقلابات حيث نكون أمام نموذجين: نسخة بن لادن للثورة بلا

منشورات دار الرافدين لعام 2017م، فهو الناجي من الموت كي يبقى مرآة لما حصل، ويدون التاريخ الذي بقي شاهداً عليه حسب ما صرح عندما جسد حياة الشيوعيين العراقيين في إفريقيا بعد صعود منغستو في الثمانينيات، وهذا العمل لخص فيه فترة كان فيها مراسلاً صحفياً في أديس أبابا، فبطلب من وكالة الأنباء "إم أي سي"، يكلف الراوي لتقصي أوضاع مجموعة من الثوريين الماركسيين أو التروتسكيين الذين غادروا بغداد في سبعينيات القرن الماضي والتحقوا بالثورة العالمية ضد المصالح الغربية- الإمبريالية، يستهلها بالإضاءة على ثورة الأهورار المُغيبية والمسحوقة التي قامت في منطقة الجنوب العراقية زمن حُكم صدام، قبل قمعها وتصفيتها. أما من تبقى من أفرادها، فقد توزعوا في أصقاع الأرض، ومنهم من توجه إلى أديس أبابا

حساسية الحوار الذي جرى بينه وبين والده إذ يلخص هذا الأخير رأيه لابنه بتجربة العم الذي سبق أن عانى من وطأة الحنين وشعور الذنب: "ستذهب إلى مكان بعيد لتظل تحلم طفلة عمرك بالرجوع إلى مكانك الأول كما كان شأن عمك".

الأحلام المجهضة، والخيبة والهروب إلى عوالم أخرى تتجدد فيها الخيبات وفقدان الهوية والانتماء لعقيدة أو تراب أو بلد، هي صدمة وعي أخرى ترافق مهاجر اليوم كما جسده علي بدر في صدمة الخواء وفقدان الأمل بكل ما يحمل من قيمة، الواقع الجديد الذي يتفوق بقسوته ووطأة عبثيته على كل شيء فأين المفر وإلى أي قرار نستكين.



هذه المرة
من التطرف

المُضاد وهو الهارب منهم على أمل مساحة أكبر من الحرية والاتساع لتقبل واحترام الآخر في ذاك البلد، ليفاجأ بالتنوع في أشكال التشدد والتطرف والرفض. فدائرة الحصار التي ضاقت في الوطن لا تلبث أن تلاحقه إلى منفاه، في بلد اللجوء، لتطبق بخناقها عليه وتدفع به لإعادة طرح أسئلة الوجود المُحيرة: من أنا؟ ومن الآخر؟ ما الذي يجمعنا وما الذي يفرقنا، هل هو الانتماء لبشر؟ أم لجغرافيا؟ أم لعقيدة ما؟ كنماذج من الأسئلة الكامنة في الفضاء النفسي لبطل العمل، وحافزه للبحث عن أجوبة لها في عالم بديل، عندما قرر الرحيل إلى الغرب حيث الحرية والانفتاح وإطلاق العنان للموهبة والطموح رغم

في بروكسل من قبل جماعة
مُشابهة من مُتشددين مُحمّلين بعقيدة
التطرف الديني.

هذه المُطاردة الكابوسية التي تلاحقه أينما حل وحيثما ارتحل، تجعله يحاول الانتماء بكلية إلى المُجتمع الغربي، وتحرضه أحلامه مرة أخرى على الاندماج فيه وفي نشاطاته ليتهور في مُوازرة تظاهرة لليمين المُتطرف تدعو إلى رفض الغرباء واللاجئين بتشدد مُعاكس شوفيني وعنصري ومن جديد، يصطدم برفض هذا المُحيط له وتهشيم أضلاعه، ذلك أن هذا الطيف لا يرى فيه إلا غريباً جاء ليعتدي على رفايته ويقاسمه مكاسبه مهما أبدى من حسن النوايا وهنا تأتي مُفارقة أخرى حيث يبدو المُتطرفين القدامى في وطنه الذين كسروا آلتهم الموسيقية، هم مُنقذوه



"حارس التبغ" لعلي بدر : تشابك مذهل لهويات متعددة وتواريخ منسية!

بعد حرب الخليج الثانية بفترة قصيرة يُطلب من راوي رواية علي بدر، وهو قلم عراقي ماجور يُعدّ تقاريراً لمندوبي وسائل إعلام أجنبية- والذي لن ينسى أنّه قد تم تقديمه إلى "الصحفي الدولي الشهير روبرت فيسك"- يُطلب منه أن يكتب سيرة حياة المؤلف الموسيقي كمال مدحت، الذي تم اكتشاف جثته عائمة في نهر دجلة. يكشف موت مدحت سرّاً مذهلاً: لقد بدأ حياته كعازف كمان باسم يوسف سامي صالح، والذي أُجبر على الهجرة إلى إسرائيل عام 1950م حين جرد اليهود العراقيون من جنسيتهم؛ ثم انتحل شخصية شيعي إيراني بعد أن وجد أنّ الدولة الإسرائيلية الوليدة عبارة عن أرض ثقافية بور "مقارنة بمدينة بغداد الراقية"؛ وتمكّن أخيراً من العودة إلى وطنه من طهران بعد الثورة الإيرانية بوصفه مسلماً سنياً استطاع من خلال عمله الموسيقي المحترف أن ينال حظوة عند صدام حسين. خلال حياته كان رجلاً مُنصرفاً إلى التمتع بالشراب والتدخين واللذات الجسدية. أما حياته فكانت فيها عدة نساء، من بينهم ثلاث زوجات أنجب له أبناء نالوا جنسية أبيهم وعقيدته الإيمانية التي كان يتبناها في زمن ولادة كل منهم؛ فمانير يغادر إسرائيل إلى أمريكا، ثم يعود إلى بغداد كميجور جنرال في الجيش الأمريكي؛ وحسين يأتي زائراً من طهران مُبتهجاً بتحرير الشيعة في العراق؛ بينما يتحسّر عُمر بمرارة على خسارة السنّة سلطتهم ونفوذهم. وفي عمر الثمانين، يرتبك مدحت من فصل "أولاده" للسرديات التي احتواها هو وجمع بينها بسعادة ضمن بلدان عديدة وبين شعوب ذات مُعتقدات وإثنيات مُختلفة.

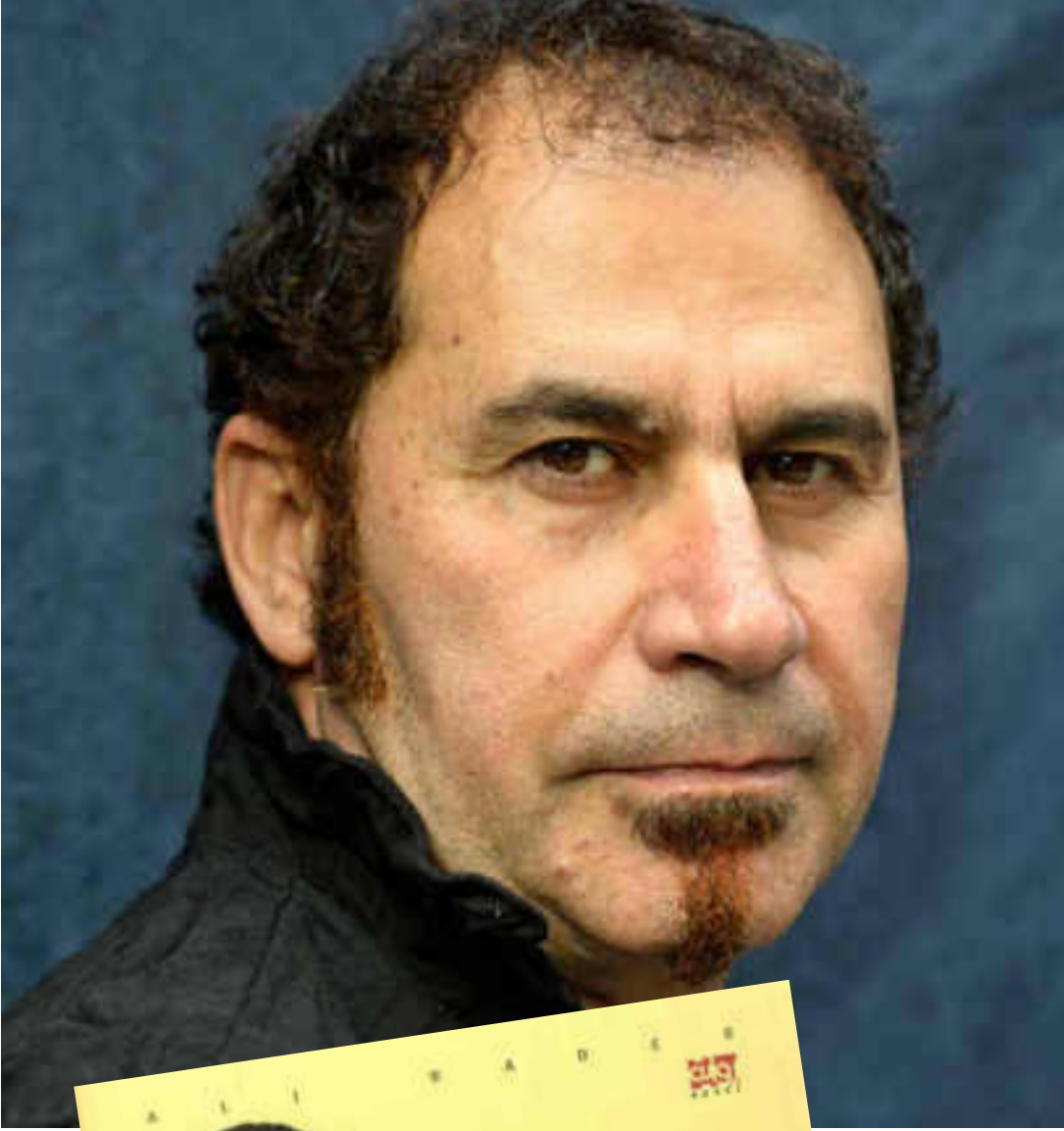
لقد كان قادراً على فعل ذلك بسبب وجود طبقة مُتسامحة ليبرالية وعالمية التوجّه في الشرق الأوسط، والتي يمكن اعتبار رواية "حارس التبغ" رثاءً لها بعدة طرق. كما أنّ هذه الرواية تصحّح الانطباع بأنه لم يمرّ على العراق إلا عقود من البعثية المتوحّشة، أو أنّ إيران كلّها اعتنقت حكم آيات الله، أو أنّ إسرائيل هي المنارة الوحيدة للقيم



شولتو بيرنز / انجلترا

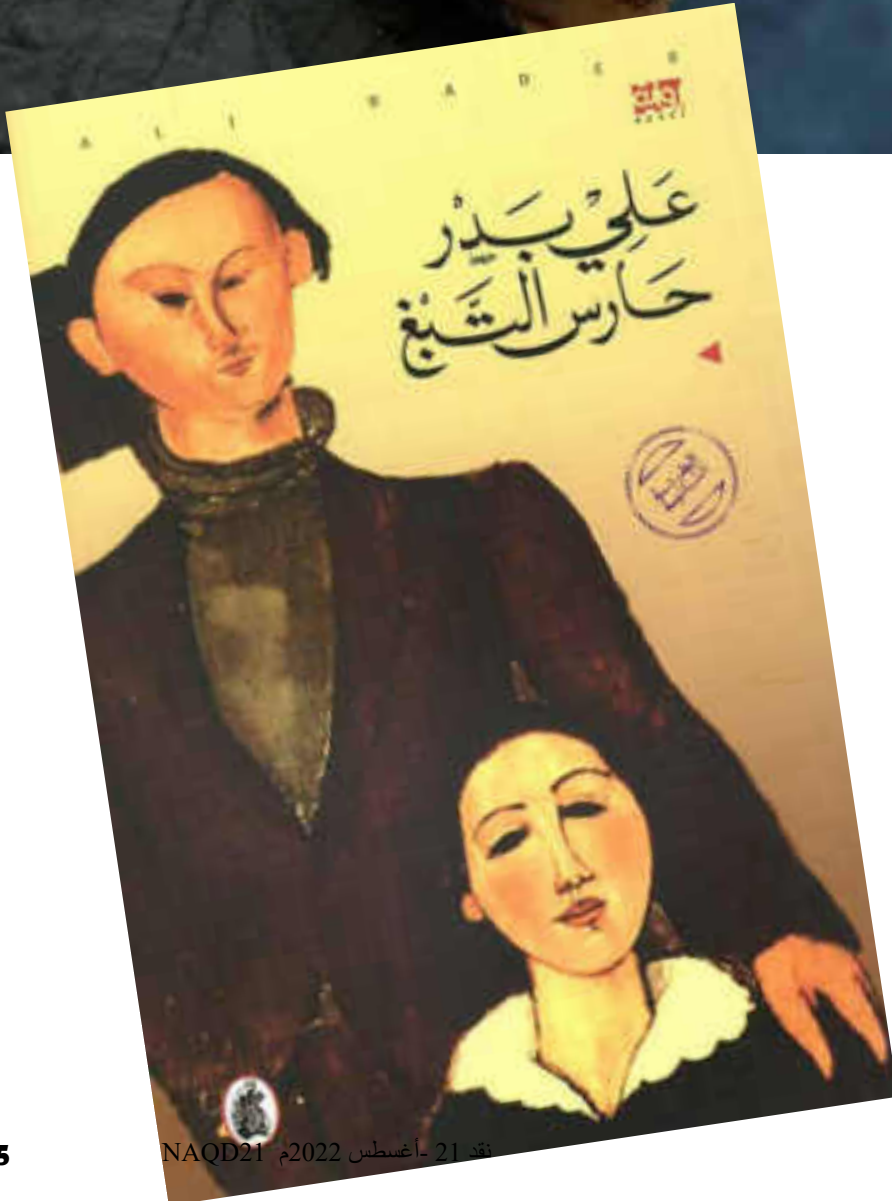


ترجمه عن الإنجليزية:
خادي أبو ديب
سوريا / السويد



الحضارية في المنطقة.
إن إمالة اللثام عن حيوات كمال مدحت تأخذ
القارئ في جولة واسعة وعميقة في تاريخ
العراق بشكل رئيسي، وأيضاً في تاريخ
إيران وإسرائيل وسوريا، منذ عشرينيات
القرن العشرين فصاعداً. وسوف يتعاطف
القارئ مع "عداء" مدحت "الكبير للزّراع
والجموع والجماهير بصورة عامة"؛ فقد
"تحرك" الرّاع "بقوة هائلة لتدمير كل
شيء".- حيث شهد كبداديّ شاب عام
1941م مذبحة "الفرهود" التي استهدفت
اليهود؛ كما "شهد قوة الغوغاء" في
الانقلابات الشعبوية العديدة والمجازر
خلال السنوات اللاحقة؛ ومُجدداً فيما حصل
في العراق عام 1980م حين تم استعمال
الحماسة الوطنية العنيفة لتبرير طرد
الإيرانيين من دون إنذار مُسبق وسلبهم
ممتلكاتهم. إن "تصعيد هيجان الجمهور"،
والذي لطالما تم استفزازه بسهولة من قبل
قاداته، كان يعني "أن يصبح فجأة المئات
من البشر الذين كانوا مُختلفين عن بعضهم
جوهرياً نسخاً عن بعضهم البعض، صوراً
طبق الأصل".

وتشبك قصة بدر الهويات والفلسفات
المتعددة التي ميّزت المنطقة لآلاف
السنوات؛ والتي كانت مطموسة
بالاختزالية اللاتاريخية التي تجعل الكثير
من النقاشات الجارية في بلدان هذه
المنطقة تتحوّل ببساطة إلى حديث حول
من التالي الذي يجب قصفه. وبترجمة
هذه الرواية من العربية قَدَم الناشر
لقراء الإنجليزية خدمة لا تقدّر بثمن.
إن "حارس التبغ" بالغة الثراء والطرافة
إلى درجة أنني وباقترابي من نهايتها لم
أتمنّ إلا وجود 300 صفحة إضافية يمكن
لهذا البساط العجمي الأسير أن يستمر
بكشف زينته من خلالها.





بابا سارتر : فيلسوف الصدرية أو سيرة الوجودي العربي الأول !

٢٠

عبر مساري الدراسي والثقافي، قرأت العشرات من الروايات العربية الممتعة، من حيث مبنائها ومعناها، لكن قليلة هي الروايات التي جعلتني أضحك ملئ الروح والقلب، كلما أنهيت فقرة من فقراتها، أو فصلا من فصولها، روايات ساخرة بمواقف كوميدية سوداء عميقة، في نفس الآن، من خلال رسائلها الحادة ونقدها وانتقاداتها للواقع والحياة. روايات تعد على رؤوس الأصابع، أذكر منها: "المتشائل" للفلسطيني إميل حبيبي، و"اللجنة" للمصري صنع الله إبراهيم، و"أشواق درعية" للكاتب المغربي محمد العمري، و"آخر الملائكة" للروائي العراقي فاضل العزاوي.

لكن رواية "بابا سارتر" لعلي بدر "رياض الرئيس- بيروت- 2001م"، جعلتني لا أتوقف عن الضحك، كلما توغلت في قراءة فصولها والوقوف على تفاصيلها المصاغة بعناية فائقة، حيث استمتعت بالنبرة الساخرة الطاغية على أجوائها، وفردة شخصياتها الممثلة لواقع الثقافة والمثقفين بالعراق والعالم العربي، سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، سنوات العلم والمعرفة والمواقف الفكرية والفلسفية النضالية، الغامرة بالعنتريات والنقاشات الفارغة، التي قادت الأمة العربية لما تعيشه الآن من مسخ سياسي واجتماعي وثقافي، إنه جيل الانبهار بماركس، ولينين، وسارتر، وسيمون دو بوفوار، والبقية المتبقية من فلاسفة القارة الأوروبية والأمريكية. "بابا سارتر" هي رواية يحاول ساردها الرئيس التنقيب والبحث، ومن ثم الكتابة عن سيرة فيلسوف عربي عراقي، طبع تاريخ العراق المعاصر بسيرته المتفردة، سيرة فيلسوف لم يدرس الفلسفة، ومع ذلك كان نابغا من نوابغها، ورائدا من رواد الفلسفة الوجودية، سائرا مع كبار مفكرها وكتابها الغربيين جنبا إلى جنب، لكن الإشكال الكبير، أن هذا الفيلسوف لم يترك أثرا، اللهم حكايات شفوية ومغامرات ظلت الحانات والأزقة الخلفية لبغداد ترويها لسنوات بكثير من الإعجاب والانبهار. تصوروا معي، ساردا- كاتبا لسيرة فيلسوف لم يترك



عبد الإله الجوهري

المغرب

علي بدر بابا سارتر

من ورائه فلسفة، اللهم فلسفة التسكع والتمسك بأهداب الفلاسفة الكبار والتماهي مع واحد منهم، بل أكثرهم شهرة سنوات الستينيات من القرن الماضي، المدعو جان بول سارتر- تصوروا معي كل ذلك، بكل ما أوتيتم من قوة ذكاء وخفة روح وسرعة بديهة، فأكد أن خيالكم الواسع لن ينفعكم، لكن سعة خيال كاتب السيرة "السارد" أولاً، ومرويات شفهية "ملتقطة من أفواه أناس شعيين من ساكنة الصدرية ورواد المقاهي و الحانات البغدادية" ثانياً، ساعدت على تدبيح فصول غرائبية من مسار عبد الرحمن، أو فيلسوف الصدرية، كما كان يلقبه الجميع.

فيلسوف كان يقطر فلسفة وتفلسفاً، أما مآثوراته، وحكمه، واستشهاداته، وحياته الخاصة والعامة، فكانت تنضح بمعاني العذوبة والأهمية والتفلسف الوجودي المتقاطع حد التوحد مع الفلسفة الوجودية، كما جاءت في مصادرها الأكثر أهمية، مثلما تسير على هدي روادها الكبار، طبعاً جان بول سارتر، وسيمون دي بوفوار وهلم جرا: "كان المرحوم فيلسوفاً عظيماً، تزوج من ابنة خالة سارتر، هو الذي علم الستينيين العبث والغثيان، وكان سهيل إدريس وجودي عصره مُعجبا به، هذه الفلسفة مُهمة في عصرنا، ذهب ذلك الجيل مع الأسف، هو الجيل الوحيد الذي قرأ دروب الحرية، والغثيان، والوجود و "العدم".

السارد/ الباحث يسرد علينا، فصولاً مثيرة عن مسار شخصية عراقية فذة، شخصية تجاهلتهما الكتابات العربية والغربية الفلسفية في تواطؤ مشين، لكن أبناء العراق الأفذاذ، خاصة منهم الشيطان المدمر حنا يوسف، وصديقه الخليفة نونو بهار، أغويا السارد بالبحث وكتابة هذه السيرة المتفردة، نزولا عند رغبة تاجر عراقي نصف مجنون ونصف مُعربد وغير شريف بالمرّة اسمه صادق زاده. البحث عن فصول حياة فيلسوف الصدرية، قادت السارد لاكتشافات عجيبة وغريبة، مثل أن هذا الفيلسوف، كان يشبه إلى حد بعيد سارتر في الملامح، بل وفي تسريحة



الشعر وطريقة التفكير والتصرف أمام الناس، لكن يختلف عنه في شيء واحد، اختلاف، أو لنقل عيباً مؤلماً، يمس بالهوية وقوة الشخصية، عيباً يتمثل في كون فيلسوفنا، لم يكن أعوراً كسارتر، حالة جعلته يحس، ومعه المفتونين بفلسفته، أن السماء لا عدالة لها، لأن حرمان عبد الرحمن الفيلسوف من العور ومنحه في المقابل لجاسب الأعور الذي كان مجرد بائع للخضر في الصدرة على عربة مجرورة، خضار لا يعرف معنى الفلسفة ولا التفلسف ولا معنى لعبقرية عينه العوراء، بل العجيب أنه لم يكن يعرف سارتر، والأدهى من كل ذلك، أنه كان يتأفف من عينه العوراء ويحاول تغطيتها ما أمكن بقطعة قماش مُتسخة، نعم، يغطي العين الفلسفية السارترية المُتأملة في صمت، كنه الوجود وعمق التمرد على الحياة والأشياء! عبد الرحمن، أو فيلسوفنا المُبجل، ذهب إلى باريس لدراسة الفلسفة والإمساك بكنه وجودها والتمسك بعمق جذورها، لكن بدلاً من الدراسة الجادة، فضل أن يعيش مُغامرات وجودية عديدة في الحانات والأزقة الباريسية الخلفية مع الرفاق والخلان وعاهرات الدرجة الثالثة، ويعود لبغداد بعد سنة ونصف من التسكع والدوران في الفراغ من دون أن ينجح في دراساته الجامعية، أي من دون حصوله على شهادة جامعية، مُعللاً النفس بحياة فلسفية من دون شهادة في الفلسفة، لقد كان مُحققاً: فما معنى الشهادة في عالم لا معنى له؟ وهل كان سارتر فيلسوفاً بشهادته أم بفلسفته؟ عاد لبغداد مُتأبطاً شقراء فرنسية كزوجة، أكدت للجميع على بُعد نظره ومدى تمسكه بأهداب الوجودية الخلاقة، عاد وهو غير بعيد عن دروب الوجودية، بل حاملاً معناها الإنساني العميق، لقد كانت الزوجة الشقراء ابنة خالة سارتر، بالله عليكم، تمثلوا معي معنى، أن يحقق إنساناً ما مُصاهرة مع سيد الفكر الوجودي، وأن يركب كل ليلة جذر الفلسفة الوجودية وأنوثتها الفاتنة، بل وينجب منها أبناء، أبناء تركهم وأهم بعد سنوات، دائماً في إطار التأفف والعثيان، تركهم يواجهون مصيرهم الوجودي قاطعاً معهم الرابط الذي يربطه بهم، مُكتفياً بالتردد عليهم بين الفينة والأخرى، لقد أكد





جان بول سارتر

شفهية، ثقافة تستند على الكلام لا على الكتابة، ثقافة تتقاطع مع أغلب المثقفين العرب من جيل الستينيات، جلوس في المقاهي والتحدث بصورة تلقائية لا نهائية عن كل شيء، الكتب لا تُقرأ منها إلا العناوين، ولا يُعرف من مضامينها إلا ما ينشر مُلخصاً في الجرائد والمجلات، ومع ذلك ممالك تبني في الكلام، وممالك تُهد وثورات تُصنع على الطاولات. حين سأله تابعه إسماعيل حدوب يوماً: "وسارتر لماذا يكتب؟" قالها وقد فغر فاه بانتظار إجابة الفيلسوف، الذي أغمض عينيه مثل رسول وأجاب: "سارتر شيء ونحن شيء آخر. ما يحق لسارتر لا يحق لغيره، سارتر يكتب لكي يُترجم إلى العربية. ومن ثم لنقرأ. سارتر شيء آخر" (ص 52) كدليل على عبقريته الوجودية. لا الربانية. كان الفيلسوف يطيل الكلام، ويطيل التأمل، يتحدث بلغة غريبة صعبة ومُعقدة عن الوجود لذاته والوجود من أجل ذاته. إسماعيل كان مُرافقاً للفيلسوف، يسجل كل أقواله و أفعاله، لا لأنه يحب الفلسفة والتفلسف ولكن، لأن عبد الرحمن

روحه منذ حادثة تلصصه على والديه في حجرتهما وهما عاريين يركب كل واحد منهم الآخر، بل أن رواية سهيل إدريس بكل وجوديتها لا يمكنها أن ترقى إلى عمق فلسفته وتفلسفه: "في الواقع أن رواية سهيل إدريس بكل وجوديتها لا ترقى إلى الحياة العابثة المُنحطة التي قادها فيلسوف الصدرية في الستينيات، كما أن كتابات عبد الله عبد الدايم، ورينيه حبشي في مجلة الآداب أوائل الخمسينيات عاجزة عن صياغة رؤية وجودية عميقة تناظر رؤية فيلسوف الصدرية، أو تتوازي معها، كما أن مُحاضرة الأستاذ ألبير نصري نادر في كلية الآداب لا يمكنها أن تكون مصدراً لمن يقرأ سارتر بالفرنسية، ولا ترجمات إميل شويري التي كان للفيلسوف تحفظات شديدة عليها وشكوك بفهم إميل للجملة الفرنسية ونقلها". (ص 158 و 159). عبد الرحمن، رغم ألمعيته في الكلام والدفاع عن الفلسفة الوجودية واعتراضه على كتابات الآخرين- الكتاب العرب- لم يخلف تراثاً مكتوباً، لأنه وبكل بساطة، لم يكن قادراً على كتابة أفكاره، ثقافته كانت

بذلك لأنصاره وخصومه معا، أنه جد مُتعالٍ عن الأشياء السطحية الحياتية والعائلية. السيد شوكت والد الفيلسوف، الذي كان يشبه هو الآخر والد سارتر في كل شيء، حاول من خلال علاقاته المُتشابكة، أن يجد واسطة لدى رئيس الوزراء نوري السعيد سنة 1957م، لكي يحصل لابنه على وظيفة من خلال استحداث رتبة فيلسوف بديوان رئاسة الوزراء، لكن السيد الرئيس نصحه نصيحة ظل عبد الرحمن يفخر بها طوال حياته: "أنت فيلسوف، وعليك أن تتفلسف، إن العمل سيعوق فلسفتك"، لقد كان المُتكلم صادقاً معه، لأن الوظيفة شغل خاص بعباد الله الذين لا شغل لهم بالأفكار السامية والأشياء العظيمة. بعض الخصوم والأعداء ذهبوا إلى أن فيلسوف الصدرية تعلم التفلسف الوجودي من سهيل إدريس وروايته الشهيرة "الحي اللاتيني"، ومقالاته التي كان ينشرها في مجلة الآداب، لكن ادعاءات كهذه مردود عليها، على اعتبار أن فيلسوفنا كان وجودياً منذ الطفولة، ومظاهر الغثيان التي ميزت شخصيته، كانت مُتجذرة في



تمتع وتؤنس، بينما مُستعمرة السعادة التي يريد لها شأوول لن تكون إلا بالنضال والقتال، هذا يعني أن نناضل، ربما نموت ولا نحصل عليها، فأَي فردوس هذا؟“ (ص 98-99). لإسماعيل نظراء في الفتونة والتمسك بتعاليم الأب سارتر في نفس الآن، من أبرزهم عباس وجودية الذي كان يدخل المقاهي وبيده خنجر، يصرخ: ”الوجودي على صفحة، والعدمي على صفحة، ومن يكره الوجودية على الأرض أنبطحه، كان عباس يتفاخر في ملاهي ومقاهي بغداد أمام أصدقائه الأشقياء، أن بإمكان سارتر أن يغلق ثلاثة مقاهي في مونتاتر في ساعة واحدة دون سكين“. (ص 194). إسماعيل شهد على مُغامرات فيلسوف الصدرية مع النساء، خاصة منهن العاهرات والمُتفلسفات العظيمات ”كوزة“، أو عذراء الوجودية كما كان يسميها، إعجابه بها كان لا حدود له، لهذا كان يقبل أن يذل نفسه أمامها، و يركع لها ويزداد هوساً بمُغازلتها، نفس العلاقة وربما أكثر كانت تربطه مع دلال، التي كانت تلهب خياله بفمها الأحمر القاني والعطر الفواح الذي تضعه، وسيجارتها الكنت البيضاء التي كانت تدخنها، وتنفخ الدخان في وجهه فيشعر بالارتياح الكلي الممزوج بالدغدغة، دلال كانت تشعره بالتححرر من الغيرة والمسؤولية الأخلاقية والاجتماعية، كما أنه كان لا يعبأ أمامها بأية قيمة تضجره ولا سيما قيمة الشرف. إسماعيل رافق عبد الرحمن في حله وترحاله، لكنه بدأ يتغيب فترة من الزمن مُتعللاً بأنه يكتب مقالة عن الوجودية، مقالة عن سارتر يرد فيها- وهذا ما كان يعجب عبد الرحمن- على المُحرف سهيل إدريس. لكن البعض أكد أنه لم يكن يكتب مقالة أو يراجع مؤلفاً، وإنما كان يتردد على منزل فيلسوف الوجودية بغياب الزوج، كان يتردد على زوجة فيلسوف، على السيدة الفرنسية التي يزعم عبد الرحمن أنها ابنة خالة سارتر، وهذا الأمر بالنسبة لإسماعيل كان عارياً من الشك، وطالما هو يستطيع أن يركب ابنة خالة أكبر فيلسوف فرنسي فكأنما ركب فرنسا كلها. السارد يفاجئ القارئ بكون فيلسوف

يندهش من هذا النفاق ومن هذه المراوغات و الغش في العواطف“ (ص 89). إسماعيل كان، من قبل، تابعاً لشاؤول، الفيلسوف الماركسي، لكنه هرب منه عندما تعرف على فلسفة عبد الرحمن الوجودية، لأنها كانت أكثر جاذبية، فالوجودية واضحة في كثير من الأمور عكس الماركسية، مثلاً: ”حينما يقول عبد الرحمن: عدمية، هذا يعني أنهم سيسكرون، وحين يقول: حرية فهذا يعني أنهم سيبيتون مع قحبة، وحين يقول: التزام فهذا موعد في البار أو في الملهى، كل هذه الأشياء هي أشياء

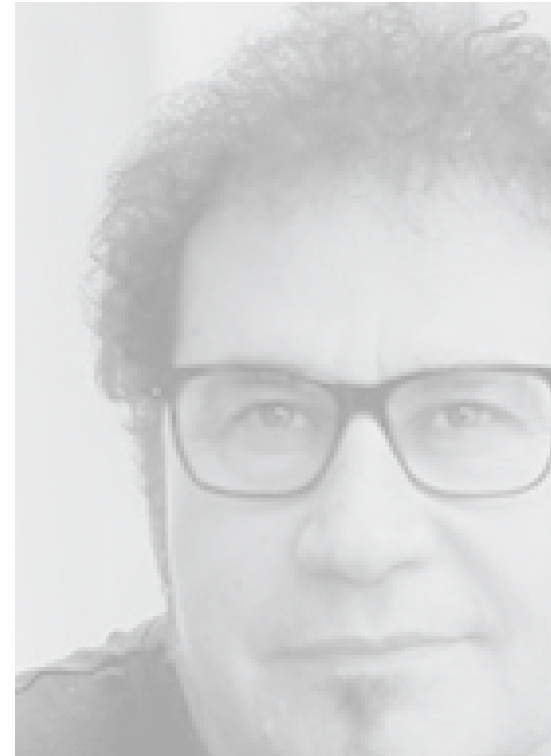
يأخذها أينما حل وارتحل، خاصة إلى الحانات ودور الدعارة والسهرة التي لا تنتهي، يأكل ويشرب بالمجان، فلا غرو أن صفق وهتف، بل ووقف في وجه خصوم أستاذه وطرح بعضهم أرضاً، بل كاد مرة أن يبقّر بطن مُنتقد من حزب المُنتصرين للأفكار المُتعارضة مع أفكار الفيلسوف، لكن ما كان يثير حنقه وسخطه، أن يرى هؤلاء المُتفقين- وعبد الرحمن واحد منهم- يشتم بعضهم بعضاً في الحضور والغياب، لكن ما أن يتلاقوا مرة أخرى، حتى يتعانقون ويتبادلون كلام الحب والود: ”كان إسماعيل

الصدريّة تأثر أعمق الأثر، في بداياته، بإدمون قوشلي، وهو مسيحي مُثابر، بدأ وجوديا سنوات الخمسينيات و تحول إلى التروتسكية خلال الستينيات، تحول جعله يتحول إلى خصم، بعد أن كان مُعلما ومُلهما ورفيقا، تحول جاء نتيجة غيرته من فيلسوفنا: "حين عرف بعلاقة الحب التي تربط نادبة خدوري "ابنة خالته" بفيلسوف الصدريّة، ثار على الوجوديّة، ثار على البرجوازية والاستعمار والاستثمار، وابتدع لنفسه مفهوما جديدا للتمرد، فلم يعد التمرد الوجودي يلهبه أو يرضيه، لأنّه تمرد مُخنث جبان ساكن مُستسلم" (ص 196). أصبح إدموند "يريد الثورة، ولم تكن هذه الثورة هي ثورة وجوديّة، لأن الوجودي بدون ثورة، إنما ثورة تروتسكية كاسحة والتي تعني: الفوضى، التخريب، الهدم، القلع، الاجتثاث. ستكون الثورة لا محالة وسيقودها هو وسيهدم- أول ما يهدم- بيت البرجوازي عبد الرحمن، ومن ثم بيت خدوري" (ص 196).

كان يحلم و يخطط لكي تنتصر الثورة و يستأثر بواسطتها على نادبة، سيعريها، سيجعلها ترتجف تحت فخذه بعد أن يطرحها الفراش، سيغتصبها اغتصابا تروتسكيا. نادبة سبب النزاع والخصام والتحول من فلسفة لفلسفة، كانت تهز كيان فيلسوف الصدريّة، لم يكن يستطيع مقاومة إغرائها، كان يشعر بأن الله قد خلق كل شيء لخدمته، لذا فإنه أدرك أنها المعبود الذي خلقه الله له، ولتقيله، مثلما صنع الإنجليز البراندي بالليمون لإسكاره. إن السببية حقيقة فلسفية، ولكنه مركز هذا الكون؛ لذا ليس هنالك سبب خارج وجوده" (ص 213)، حقيقة حبه لها بدأت منذ أن شاركها الحديث ووجد أنها تعرف سارتر وكتابه "الغثيان"، وألبير كامي وروايته "الغريب"، وتعرف سهيل إدريس ودار الآداب مثلما تعرف سيمون دي بوفوار، وعائدة مطرجي إدريس وكتبهم، صحيح أنها لم تقرأ ولو كتابا من كتب هؤلاء، لكن على الأقل تعرفهم وتعرف أسعار كتبهم المتواجدة بمكتبة ماكنزي التي كانت تشتغل بها: "وهي ميزة ليست سهلة على الإطلاق، فانت لو بحثت

بين وجودي الأرض كلها، فلن تجد أحدا منهم يجيد معرفة أسعار الكتب الوجودية على الإطلاق، وبالتالي ستكون شيئا مُضافا إلى فلسفته، وهو سعر الفلسفة وما تزنه في الخارج، ولو كانت غيرها لقاتل ببلاهة: سارتر؟ سارتر منو؟" (ص 209). رغم هذا الحب الوجودي، فإن نادبة تزوجت في النهاية من إدمون، بعد أن انقطعت علاقتها بعبد الرحمن، تزوجها، لكنه لم يجدها عذراء ليلة الدخلة، صرخ صرخة وألزم نفسه بقسم قتل عبد الرحمن، رغم أنها أكدت له أن المسؤول عن ذلك هو منير بن نسيم حبيب الطفولة: "أحلفك بالصليب منير بن نسيم ما عبد الرحمن، عبد الرحمن كتبت له رسالة وقلت له: إني ما باكر، لكنو هرب إلى باريس. أقول لك الحقيقة يا إدمون لو تقطعني، ما أقول غير الحقيقة" (ص 232). بحث السارد بعد ذلك في وفاة الفيلسوف الوفاة لغز جد مُحير لكل من حاول البحث في كيفية موت عبد الرحمن فيلسوف الصدريّة- وقد حدده في ثلاث صور مُحتملة، الأولى انتحاره بمُسدس، بسبب الغثيان وشعوره بعدمية الحياة- لا بعدمها- "لم يفرق المُثقفون العراقيون آنذاك بين العدمية والعدم". الصورة الثانية تقف وراءها المؤامرة التروتسكية، مؤامرة معروف من دبرها وحركها، والصورة الثالثة الفضيحة، عندما ضبط مؤذن الجامع المُحاذي لمنزل الفيلسوف، إسماعيل عاريا مع جرمين زوجة الفيلسوف، حيث غادر الفيلسوف الحياة، غما وكمداء، أسبوعا واحدا بعد ضبطهما وانتشار الفضيحة. السارد انتهى من كتابة السيرة، وهي كتابة، أو كما اعترف في الفصل الأخير من الرواية: "لقد اعتقتني الكتابة من ذلك لأنني أطلقت العواطف التي لم يجد الفيلسوف لها مُتنفسا أو مخرجاً، فنفخت فيه روحاً، وبعثت فيه حياة حتى أوصلته إلى الانفجار، لا أعني بذلك أنني سجلت تاريخاً، إنما شددت على خطر وعبثية التفسير الذي يستند إلى التاريخ. لقد جعلت للوهم مكانا للشخصية في السيرة، وردمت الهوة بين وهم الشخصية والموضوع الواقعي، لذا فإن ما يجمع الفيلسوف المكتوب

والفيلسوف الواقعي هو طريقة العيش والبيئة والشخصيات التي تحيط بهما. لقد أدركت أن الناس لا تحيا إلا من خلال الوهم الذي تكونه عن نفسها، فصنعت علاقة بين الكلمات والأشياء من خلال الشخصيات وأوهامها. خلقت صورة مُكملة في الذهن أشد لوعة من الواقع، وهي صورة لا يتسنى لعمل مكتوب بالدم البارد أن يضمها بين دفتيه" (ص 243). وبذلك يظل فيلسوف الصدريّة غائبا من الواقع واستيهامات التاريخ، عانثا في نفوس من أحب سيرته وتفلسفه الوجودي الخلاق، لكن المُدمر في نفس الآن.





أدب

رحلة بين ضفتي الفلسفة والرواية في "شتاء العائلة" لعلي بدر

يقول توفيق الحكيم: "الحق، لو دار بخلد أحدهم أن يجعل غايته الأولى الإصلاح الخلفي، لما جاءوا لنا بفن، ولكانت أعمالهم لا تخرج عن كونها أبحاثاً فلسفية لا أعمالاً فنية". وبحل وسطي يبدع لنا الأديب العراقي علي بدر رواية "شتاء العائلة"، ليجعل من السرد عمقاً فلسفياً في بناء الرواية يحرك الأحداث وينشط العقول، مكوناً خطين أحدهما سردي ظاهر يحكي قصة العمّة التي تعيش في بيت العائلة، والآخر فلسفي يلمس تأملاً، ليخاطب أكبر قدر من القراء بخلفياتهم الثقافية والعلمية المختلفة، كصفحة بحيرة هادئة في عمقها عوالم أخرى تفتح أبوابها لمن يحمل مفاتيحها.

تعيش العمّة مع عمّال يخدمونها، لكنّها مع ذلك تحيا وحيدة مع الذكريات والقبور بعد ترك أفراد العائلة لها. تنطلق الرواية من عالم وجداني يؤسسه علي بدر: "قبل أيام زرت منزلنا القديم، منزلنا الذي ولدت فيه كان أشبه بجنة من زهور القرنفل وهو يطلّ على النهر". لينطلق في البدايات في وصف حسي للماديات: "كانت خزانة الصور موضوعة قرب السرير تماماً، خشبها الساج المطعم بالعاج وقد علاه الغبار جذبني بقوة، رائحة الذكريات الشبيهة برائحة فاكهة مُخمّرة جذبتني، وهناك ماضٍ مُوحش ينبعث من كل مكان". مُفعلاً الحواس ليلامس قدراً كبيراً من القراء بحسب تفضيلاتهم وأصنافهم. فذكر الحس أو الشعور: "هنالك ماضٍ مُوحش ينبعث من كل مكان"، والشم: "رائحة الذكريات الشبيهة برائحة فاكهة مُخمّرة"، والنظر في وصف المكان، لينتقل في الفصل الأول إلى جميع الحواس في سرد عاطفي وصفي يؤسس فيه أركان الرواية ليسحب القارئ إلى عالمه ويوضّحه له، أخذاً بيده إلى سفر شتاء العائلة. كصفحة بحر هادئ يغري للولوج فيه بسرد هادئ يخفي في أعماقه تيارات فلسفية قويّة تسحب للعمق بإشارات ورمزيات.

أرى أن الروائي يشير إلى الوطن بالعمّة وبيتها برمزية ذكية لم تذكر طوال السرد الروائي، ويغمر بعبقريّة مُعزّجاً على قبور العائلة دلالة على الانتماء التاريخي والوجداني، فبعد زيارة راوي الرواية إلى بيت العمّة



عبيد بوملحة

الإمارات العربية المتحدة



في عودة إلى الماضي يلمح علي بدر إلى ضرورة النظر عبر نافذة التاريخ، كما جاء في الصفحة 10: "أخذنا نتطلع من زجاج النافذة إلى أضرحة العائلة البيض"، واصفاً الأضرحة باللون الأبيض في دلالة على النقاء، رغم أن الأضرحة قديمة جداً إلا أنها ظلت محتفظة بنصاعتها، ليكمل وصفها في صورة جمالية تتنافى مع الصورة النمطية السائدة للمقابر من الوحشة أو القتامة أو الضيق، لينسّق وصف الأضرحة بفتنة أسرة: "تستلقي في الحدايق السلطانية تحت الأجسام الضخمة"، لتحيلنا كلمة "تستلقي" إلى هجوع مُسترخٍ ساكن هادئ، يدعونا فيه للعودة إلى الماضي لنقتبس نوراً من سكينة من زمن قديم مضى توضحه ضخامة الأجسام، والتي يدلّ وصفها "بالضخمة" على السنين الطويلة التي مرّت عليها منذ زراعتها، في ذكاء ليكون لكل كلمة في النص الأدبي دور في تفتيح الأذهان وتفعيل مُخيّلة القارئ

ليرتقي به بإشارات تسمو بالتفكير مُبتعداً عن الشرح الفائض الذي لو كان موجوداً لما أخلّ بالنص، ولكن علي بدر يأبى إلا أن يبين فرادته وابتكاريته لسرد مُختلف مُتميز. ليمارس الإبداع في نص شاعري مليء بإحكام عقلي أضفى عليه سيماء الذكاء والجاذبية، بحداقة من دون تعمل أو تكلف، محوّلاً مُصارعة الكاتب للنص إلى رقصة جميلة، ومنها ما جاء في الصفحة 26 من حديث الراوي عن العمّة حين تلقت خبر وفاة أخيها الذي كان يقطن في لندن وكيف تقبلت الصدمة فقد: "ارتدت ملابس الحداد السود، ووضعت إشارباً أسود من الصوف على رأسها، ثم أطفأت الأنوار في كل حجر وردها من المنزل"، وهذا يحيلنا إلى الحزن، ولكن ما فعلته بعدها يجعلنا نتأمل: "وأشعلت ثلاث شمعات صغيرة في الصالة الكبيرة ووضعتهن على المائدة الدائرية التي تتوسطها".

هنا يذكر علي بدر ثلاث شمعات في وسط الظلام والسواد ليعلمنا بأنّ الحزن لا بدّ منه، والضوء موجود دائماً بقربنا، حتّى في أحلك الأوقات وأكثرها صعوبة، وعلينا أن نعيش مشاعرنا وحزننا ولا نغطيه بوهم السعادة كما يدعي بعض كهنة العصر الحديث ممن ركبوا موجة مُدربي الحياة، لأننا في النهاية بشر ويجب أن نعطي لكل شعور حقه ووقته حتّى لا نفجر، وأن نعلم بأنّ الحياة عبارة عن دائرة تدور في أفلاكها المشاعر، فكما ذكر علي بدر على لسان الراوي بأنّ الشموع كانت على مائدة دائرية في إشارة لذلك، ولم يختَر مُربعة أو مُستطيلة، ليكمل واصفاً مشاعر العمّة: "ثم أخذت تتأمل في حزن شديد من زجاج الشرفة أضرحة العائلة المرمية المنتشرة في الحديقة وهي صامتة مُستسلمة كلياً لأحلامها". ليشير بأنّ البشر كلّهم في رحلة إلى الرحيل، ليلفت نظرنا إلى الحياة كم هي تافهة وزائلة، في فلسفة رواقية لماركوس أوريليوس، تظهر بوضوح في الرواية التي تمّ نشرها بعد ذلك للروائي علي بدر، وهي رواية: "صخب ونساء وكاتب مغمور"، فقد ذكر الفيلسوف الرواقي ماركوس في تأملاته: "التفت إذن إلى الأشياء ذاتها- كم هي زائلة وتافهة، حتّى ليملكها المأبون

والبقي واللص، ثم التفت إلى أخلاق من يعيشون معك. إنه لمن الصعب احتمال حتّى أفضلهم، دعك من إن المرء ليشقّ عليه احتمال نفسه". فقد جاء في الصفحة 16 و17 من رواية "صخب ونساء وكاتب مغمور"، حين سأل كاتب الروايات المغمور صديقه الذي هاجر من العراق عن سبب هجرته لأنّه طلب من كاتب الروايات المغمور أن يبقى في العراق، قائلاً له: "أنت مُحق، ولكننا نحتاجكم هنا، نحتاجكم أن تبقوا فلكلورنا الذي ننظر إليه ونبحث عنه". ليردّ بعدها على كاتب الروايات في فلسفة رواقية: "صبّ جام غضبه على الذين صنعوا لنا هزيمتنا مرة أخرى، وهم ببساطة: الصيارفة في العواصم البعيدة، وعابدو الذات، والفاسقون في المواخير، والعاهرات في الملاهي، والنشّالون في شارع الرشيد، واللصوص والمُرتشون، وأبناء الكلب وما لا أدري أيضاً". ليوضح في حزن العمّة ووحدتها بأنّه على الإنسان أن يركن إلى نفسه في كثير من الأحيان، فليس هناك للفرد إلا نفسه وثباته في مواجهة المحن. ولتأكيد تفاهة الحياة وعدميتها فإن علي بدر يرسخ ذلك في تحدٍ صعب يمشي به على حبل مُعلق بين جبلين، الأول: توطيد فلسفته. والثاني: ارتباط القارئ بشخصيات روايته. حيث أنّه بكلّ غرابة وابتكارية يخرج عن المألوف والمُعتاد في سجال شاق اجتازه ببراعة ليختار عدم ذكر أسماء شخصيات الرواية الرئيسية ويكتفي بصفات مثل العمّة والفتاة والغريب، أو الراوي المُتحدث عن قصّة العمّة، ويذكر أسماء الشخصيات الهامشية أو الداعمة مثل نازك زوجة الغريب، وسليمان خادم العمّة الهندي، وعبدّة الخادمة، أو مُنيرة صديقة العمّة التي تقطن لندن وتبعث لها بالروايات، أو باهرة بنت محمود الباشا قريبة العمّة والتي ذكرها الغريب لها ليعلمها بصلته العائلية، وفي ذلك تلميح للدمية والتفاهة، ويؤكد ذلك ما ذكر في الصفحة 19 عن جارة العمّة الأرمنية حين كانت تحتضر: "تذكرت جارتنا الأرمنية التي كانت مُسجاة على فراش الموت وهي تحتضر، دقت ساعتها الموضوعّة على الدولاب القريب من سريرها فتناولتها

بيدها التي ترتجف، وضبطت منبها ليدقّ في نفس الساعة في اليوم التالي وأعادته إلى الدولاب، ثم التفتت إلى زوجها الذي يقف عند رأسها، وقالت له: "ما أسخف الحياة". ونلمح ذلك في الشمعات الثلاث التي أشعلتها العمّة بعد وفاة أخيها دلالة على أيام الحداد، حيث أنّها عادت إلى طبيعتها بعد انتهاء الأيام الثلاثة: "وبعد ثلاثة أيام فقط، عادت العمّة بكل نشاطها القديم إلى برنامجها اليومي الذي درجت عليه مُتقيدة بالوقت أشد التقيد".

ليشيد علي بدر كياناً لفلسفة الزمن يجعل منه إحدى إطارات الرواية، حيث جاء في الصفحة 18 على لسان العمّة: "إنّ الحياة نزاع بطيء مع عقارب الساعة، صراع بطيء مع الموت القائم فينا دون انقطاع، والحب وحده الذي يدمر سلطتنا ويعيدنا إلى زمان آخر، يعيدنا إلى ساعتنا البيولوجية التي فقدناها". ليوزّع تلك الفلسفة على فصول الرواية ويبينها في سير الحكّة الروائية من خلال الأحداث، فقد كانت العمّة قبل دخول الغريب إلى بيتها تعيش في نظام صارم، ويتبين ذلك في الصفحة 24: "لقد فرضت العمّة على نفسها وهي تمضي أيام عزلتها نظاماً صارماً، مُقيّدة أشد التقيد بالوقت، لتضفي على وجودها المُحطّم نوعاً من المعنى: "هرب الوقت، ونبضات الأيام، وسحر الفصول، هو الذي يضيف على حياتي التافهة نوعاً من المعنى". لشرح علي بدر للقارئ ذلك النظام في الصفحة 26 عن سير يومها ليعزّز الفهم في ذهن القارئ: "تبكر في الساعة صباحاً، ومع الدقة الوحيدة للساعة الجدارية الموضوعّة في الصالة الرئيسية مُعلنة الساعة السابعة والنصف تكون العمّة على مائدة الإفطار"، وبعد خمس عشرة دقيقة تجلس لـ: "تقرأ مُنغمسة كلياً في الكتاب"، وذلك حتّى: "تدق الساعة المُعلقة وراءها دقائقها المعدنية الاثنتي عشرة". وتوضيحاً للنظام الصارم فإنّ العمّة: "مع الدقة الأخيرة تكون قد بلغت الباب الخارجي". ليسجل تفاصيل أفعالها اليومية المُبرمجة حتّى يصل في الصفحة 27 إلى: "ومع الدقة الأخيرة للساعة الموضوعّة على الجدار تكون العمّة قد أغلقت باب حجرتها

لستسلم للنوم“. ويبين روتينية تلك الحياة في الصفحة 32: “كان تيار الحياة يتقاطع مع نفس المرأتين على وتيرة واحدة،” “إيقاع الحياة الداخلية للمنزل الذي يسير في جمود برنامجه اليومي وقد تقيد به أهل المنزل أشد التقيد“. ويبين الروائي بأن تلك الحياة كأنها امتداد طويل للحياة. إلى أن دخل الغريب إلى المنزل وتغير كل ذلك من لحظة دخوله، حيث صحت العمّة من نومها في ساعة متأخرة من الليل وهي تسمع زمجرة الكلاب التي: “توحي باقتحام غريب ما للمنزل في هذه الساعة المتأخرة من الليل“. كما جاء في الصفحة 38. وبعد مرحلة التعرف على الغريب الذي شعرت بشيء نحوه لينحو علي بدر بحدث تبنى عليه تصاعد الأحداث، “حين التقت نظراتهما أحست العمّة بالدم يفيض من وجهها، وتملكها فرغ عجيب، لقد تيقنت أنها أمام شخصية ساحرة، مدمرة، بتقاطيع وجهه الدقيقة الناعمة، وعيونه القاتمة التي تشع، وهي تتلاقظ بحيوية في وجهه الحنطي المتوج، وشعره الأسود السرح المبتل تماماً بالماء“. فبعد تلك الليلة تغير روتين العمّة: “لم تبكر العمّة صبيحة اليوم التالي كعادتها، إنما تأخرت عن خروجها من حجرتها في برنامجها اليومي نصف ساعة تقريباً“. كما جاء في الصفحتين 43 و44. والأدهى من ذلك كان عدم اهتمام العمّة والفتاة ابنة أخيها بالوقت في اليوم التالي، لأنّه في الصفحة 50 سألت الفتاة عمّتها عن الوقت، لتلتفت العمّة إليها وهي تعيد السؤال: “كم الساعة الآن؟“. لتردّ عليها الفتاة: “لا أدري“، “لم ألبس ساعتني اليوم، نسيتها على خوان المرأة“. تحاول العمّة التشبث بروتينها اليومي خوفاً من المجهول حينما طلب منها الغريب عقد سهرة في الصفحة 55، لترد: “نسهر، لا، لا هذا مُستحيل“. تعود إلى ركنها الآمن، الجمود، فكما قالت في الصفحة 9: “الحيوانات وحدها التي تربط الحياة بالزمن، لأنّها تمثل الحركة“. إلا أنها لا تريد في الآن نفسه أن تخسر التجربة، ولحظات السعادة التي جمعتها مع الغريب، تسارع لترك الباب موارباً لعرض السهرة: “صحيح كانت الحفلات في منزلنا كل

خميس، ولكن بعد أن تغيرت الأحوال تخليها عنها، نسيناها“. لتوافق بعدها! ويبين بدر فلسفة الزمن على لسان العمّة في الصفحة 66 بعد أن استغربت الفتاة من مرور الوقت في السهر ولم يشعروا به، لتردّ عليها: “الوقت يسرع في لحظات الفرح والنشوة، ويثقل حتى يصبح أثقل من الحجارة في الأيام الرتيبة العادية“، وهي التي كانت تحبها في السابق، لتصف الساعة بأنها كذابة، قائلة بأنها: “لا تستطيع قياسه“، وتقصد هنا الزمن، لتقول بأن: “الآلة الحقيقية لقياسه هي النفس“. في الإشارات الرمزية، كما ذكرنا، بأن علي بدر يلمح إلى أنّ العمّة وبيتها هم الوطن، فقد ذكر في الصفحة 11: “نظرت لي عمّتي نظرة غائمة، وطالعتني صوتها المغمور بالحن: “حسن بعد كل هذه السنوات التي عشتها أجد نفسي تعيسة“. قلت لها: “سيدتي.....“. فأجابتن بصوتها البعيد القادم من مكان قصي: “ألا تناديني بعمّة“. حنوها الساحر قربها من الماضي، وحنائها الذي ولده موت الآخرين بقربها“. فالوطن ليس كيان مؤسسي جامد أو مجرد مكان جغرافي، بل في الأساس هو ارتباط روحي وشعوري، هو الحب، حتى وإن دفن أو مات، إلا أنّه يحيا في لحظة ما، وعلى المرء إدراكها، فقد جاء في الصفحة 14 حين زيارة الراوي للعمّة: “جنازة الحب هناك. وأشارت إلى ضريح مرمري مُعزل عن قبور عائلتي الصامتة“. ليلمح علي بدر على لسان العمّة بأنّ الحب هو الدافع للانطلاق والبناء، فكما قالت في الصفحة 13: “حين تحب كأنك تريد سلماً أو أرجوحة لتطير، كأنك تريد أن تتجمد في الفراغ وأنت تقفز، ثمة فكر يجعلك تنطلق“. ولكن حب الوطن لا يكون من دون ألم، وبذل، ويتبين ذلك قول العمّة عن ضريح الحب: “الأزهار والجمجمة في مكان واحد“. ليبين علي بدر ضرورة الاهتمام بالوطن ونداءه لأبناءه، في قول العمّة في الصفحة 134: “من يعتني بشلال الصور والذكريات، كلهم تسافرون، كلهم تهربون“. وما يؤكد اهتمام علي بدر بذلك ما جاء في روايته “صخب ونساء وكاتب مغمور“ في الصفحة 13: “أريد أن أهاجر

بأي سبيل، أريد أن أغادر إلى الأبد. كان يدرك أنّ هذه الحمى، حمى السفر والهجرة لا سبيل إلى علاجها، بعد أن ضربت بعقول العراقيين جميعاً“. ويوضّح بأهمية الاهتمام بتراث البلد، وإعادته، ويتضح ذلك حينما يذكر الراوي ذلك المشهد في الصفحة 135: “أقف أمام استوديو التصوير الذي يحتفظ بصورة للشرقية التي زارت لندن في الخمسينيات، والتقطت صاحبة المحل الأيرلندية صورة لها“. ثمّ يضيف تصويراً في غاية الروعة والجمال، يؤكّد ما ذهبنا إليه من دقة اختيار علي بدر لكلمات الرواية: “ثم سجنت الصورة في إطار مُذهب جميل، سجنت الصورة الفوتوغرافية وعرضتها على الفاترينة“. ليختار كلمة سجنت بدلا من وضعت، ليلمح إلى سرقة ونهب آثار العراق، يصوّر محاولة الراوي لاستعادة تاريخه وآثاره: “أتوسل ابنتها: هل تبيعين الصورة، إنها صورة عمّتي؟“. ولكن ردّ صاحبة المحل يدلّ على عدم رغبة الغرب في التخلي عمّا أخذوه: “لا أسفه، هذه الصورة كانت تحبها والدتي“. يكرّر المشهد دلالة على الحزن، دلالة على ضرورة المحاولة، ويقطعه بحوار ينتقل به إلى مشهد النهاية: “سنبيع المنزل، سنبيع المنزل. كنت أتوسل: لا تبيعوا المنزل، لم يبق لنا من المنزل الذي ولدنا فيه غير صور وذكريات العمّة“. رواية “شتاء العائلة“ لعلي بدر رواية رائعة مُبتكرة، صاغها في إطار من الفكر والمشاعر، يدرك فيه الروائي الغاية من الجنس الأدبي والفني الذي امتطاه وبفطنة لم تخل من مُتعة القراءة والفضول والشغف لملاحقة الأحداث، وببصيرة لمعنى جمالية الفن. رواية تعيد عالماً مُندثراً إلى الحياة من جديد، ويتجدّد، ترصد بشكل شمولي عالماً وثقافة. تثير تساؤلات عدّة، ينتقل فيها بين ضفتي الفلسفة والرواية ناقلاً معه القراء في رحلة نشوة عقلية ووجدانية.



عازف الغيوم : الغرب السحري والبحث عن هوية بديلة!

ج.ب.



تنتهي، تقريبا، الرواية التي بين أيدينا بجملة مفتاحية على لسان الشخصية الرئيسية "نبيل" يقول فيها: "إنّ التعدد والاختلاف بين البشر تمحوه الأضواء الخافتة، والخمرة، تقريبا، ويصبح الجميع في ثقافة واحدة"¹، فمفهوم الثقافة الواحدة الموصوفة بالإنسانية والعدالة والتفاهم هي محض خرافة!

إنها رواية "عازف الغيوم" للروائي العراقي علي بدر إذ تعتبر من الروايات المعاصرة الجادة، والتي استطاعت الاستثمار في الراهن العربي، ولعلّ الراهنية هنا في نص روايته يكمن في محاولة رصد لوضعية الشباب العربي المهووس بالغرب، ذلك الهوس الممزوج بالانبهارية من جهة، ورفض الانتماء إلى مجتمع عربي "مُصطنع" من جهة أخرى.

تُظهر الرواية منذ البداية الشرق بصورة بشعة، بينما تستدعي كل الجماليات ومثيرات اللذة لإظهار الغرب بصورة سحرية، فكأنما علي بدر يستقرئ بنوع من المقارنة بين ما حدث في الشرق السحري سابقا، والغرب السحري اليوم، إذ يتم توظيف نفس الطرق لجذب الآخر، فما يحدث "لنبيل" بطل رواية "عازف الغيوم"، لا يمكن إدراجه إلا تحت ما يُعرف بالتغريب، بوصفه حالة من "التعلق والإعجاب والمحاكاة للثقافة الغربية والأخذ بالقيم والنظم وأساليب الحياة الغربية"².

لقد تصور "نبيل" الغرب مثلما تصور الغربيون القدامى الشرق، لكن بنوع من الاختلاف، فنбил لا يبحث فقط عن الثراء والنساء الجميلات، بل أبعد من ذلك، فهو يطالب بالتخلص من انتمائه إلى الشرق عبر الانسلاخ من هويته ومحاولة تلبس هوية غربية تمنحه التحرر من قيود المجتمع الذي نشأ فيه، وهو المتأثر بالثقافة الغربية التي اجتاحت كل الثقافات، ليمتد أثرها ليس فقط إلى الحياة الثقافية وتصوراتها للعالم، بل إلى أساليب الحياة اليومية ونقاء اللغة ومظاهر الحياة اليومية³.

رفض الهوية:

تُعرّف الهوية على أنها "جزء من مفهوم الذات لدى الفرد يشتق من معرفته بعضويته للجماعة أو الجماعات

عدنان خوازيل

الجزائر



من طرف الهوية الغربية، والتي تنظر إليه نظرة احتقار ودونية، ولقد تزامن وصوله بأيام حدوث مظاهرة ضد المهاجرين، في نفس اللحظة تنكر نبيل لهويته المشرقية الغربية "لقد تجمعت المظاهرة كلها- تقريبا- على نبيل، من أجل سحقه وتهشيمه، وهو بينهم عرف أنه مقتول، لا محالة، كان يتصور أن السبب هو سوء الفهم"⁸.

ميلاد الهوية المصطنعة: لقد أدرك نبيل متأخرا أن لا مكان له في الهوية الجديدة، وأن الغرب السحري والمدينة الفاضلة التي تؤمن بالإنسان كعنصر مهم في معادلة تشكلها قد تبخرت، انهالت عليه الجموع بالضرب: "معقولة يتحول السلفيون إلى ملائكة رحمة لنبيل...، لم يكن لنبيل غير هؤلاء السلفيين الذين جاءوا لإنقاذه، لقد دخلوا بالعصي والسكاكين دفاعا عن هذا البطل. وقد أنقذوه فعلا"،⁹

تحول نبيل إلى بطل المسلمين، فالصورة لم تظهر إلا مسلماتهجم على مظاهرات الكفار، فقد كان يدافع عن الإسلام والمسلمين، أما هو في المقابل، فلم ينطق بكلمة واحدة، بل تقبل الهوية الجديدة التي كانت السبب الرئيس في هجر موطنه العراق. سيتعرف على منطق الغرب في تشويه الشرق، وفي نفس الوقت تصوير الغرب مكانا سحريا شبيها بالمدينة الفاضلة.

فهل يعرف بطل روايتنا والذي لا يزال يؤمن بالمدينة الفاضلة، أن الهوية المصطنعة والتي دفعته يوما إلى الهروب من وطنه، وجعلته يزدرى انتمائه إلى المشرق، هي من نتاج تلك الهوية التي يحاول تلبسها بشتى الطرق، والتي ترفضه بشتى الوسائل؟

مع اكتسابه المعاني القيمية والوجدانية المتعلقة بهذه العضوية⁴، لكن علي بدر يطرح في روايته عضوية مغايرة، هي عضوية دخيلة على المجتمع العراقي، أخذت على عاتقها الحكم في كل شيء، ورغم أن الرواية لم تركز ظاهريا على هذه الهوية الجديدة إلا أنها كانت السبب الرئيس الذي جعل "نبيل" يتنكر لهويته ويبحث عن انتماء جديد في ظل الصراع الثقافي الشرس الذي تعرفه العراق، فحتما هناك "ثقافتين تتصارعان في هذه البلاد على نحو شرس، ثقافة الفن التي أخذت تتدهور وتتقهقر منذ الحروب التي كان قد شنها صدام، وثقافة جماهيرية تقوم على إحياء العنف وغريزة الدم"⁵.

فنبيل الفنان لم يستطع أن يجد له مكانا في بلد حكمته ثقافة جديدة هي ثقافة تحريم كل شيء، لتسيء أكثر فأكثر لمفهوم الانتماء والعضوية إلى جماعة، بل بدأ يحس بالغربة في موطنه "فكل الأشياء المواجهة له فاقدة للدلالة، العالم الذي حوله كتلة هامة دون ذكاء، أصبح العالم غير مفهوم له، لقد امتنع عن تسميته، عن الإمساك به"⁶، فهو لم يعد يتعرف على المكان ولا على الثقافة، كأنه يتم دفعه دفعا لتغيير انتماءاته، وهو ما أدى إلى جعل الوطن مكانا مقرفا وبشعا، وغير صالح للعيش فيه.

الهوية المرفوضة: كان الحل بالنسبة لنبيل هو البحث عن انتماء جديد، هوية جديدة، وطن جديد يسمح له بفعل أي شيء وكل شيء بحرية تامة، كان الغرب السحري هو الحل المثالي، فهو موطن المال والموسيقى والجنس، دون تحريم ودون قيود، وعندما هم بالرحيل من العراق "تذكر بيتين من الشعر تضمن العبارة، لكنه لا يتذكر الشاعر: سنذهب إلى مدينة فاضلة، تقع وراء البحار...، هناك حيث يعيش الفنان فيها كما لو أنه يعزف الموسيقى في الغيوم"⁷.

لكن هل هناك وجود للمدينة الفاضلة بمفهومها الأفلاطوني والتي أساسها الإنسان نفسه؟

سيكتشف نبيل بطريقة بشعة أنه كمشرقي وحامل لصبغيات جسدية مشرقية ستحول دون انتمائه للمجتمع الغربي، أنه مرفوض

- 1 - علي بدر، عازف الغيوم، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2016م، ص 109.
- 2 - عدلي بن يعقوب، التغريب وأثره في الثقافة الإسلامية، ص 05.
- 3 - حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992م، ص 18-19
- 4 - أحمد زايد، سيكولوجية العلاقات بين الجماعات، قاي في الهوية الاجتماعية وتصنيف الذات، مجلة الثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006م، ص 18-19.
- 5 - الرواية، ص 40.
- 6 - الرواية، ص 28.
- 7 - الرواية، ص 36.
- 8 - الرواية، ص 43.
- 9 - الرواية، ص 105.



رسالة نصف مختودة إلى علي بدر

٣٠



تحية عالية تليق بك علي
سعيد بأن أكتب إليك رسالة كما كنا نفعل قبل أن
يمتلئ العالم بالهراء فيفرغ من الرسائل.
الرسائل غرضٌ خطير في عالم صار يمارس هيمنة
كبيرة على كل القطاعات الحساسة، من خلال
تسليط عين شديدة الرقابة على كل كبيرة وصغيرة
K ومن خلال محاولة تطويع اللغة لقتوات صرف
دلالي غير صحي تماما، قنوات شديدة الضيق.
اللغة رحي كل الحروب في قرننا البائس هذا.
ستقول لي: أنت تتكلم بخلفية فوكو.
فوكو الذي نحبه كثيرا أنت وأنا، والذي ذكرناه
مرارا في أحاديثنا. أنا المُشتغل يومها 2007م على
الحداثة الروائية، وأنت الشاهد على موت الحداثة
وعلى حمل العولمة لنعش ما بعد الحداثة أيضا
صوب مدافن "اللحظة الحالية".
كتبت هذا في مكان ما. مصابيح أورشليم؟ بابا
سارتر؟
كلها من بنات حنجرتك.
جمعتنا الكتابة، أو جمعنا ذلك الشيء السحري
الذي يحدث لنا عند بعض اللقاءات الجميلة: التمتع
بصورتنا على مرآة الآخر. صديق أو حبيب أو
كاتب نحب جنونه.
نعم.
ما يعول عليه كثيرا هو قدرتنا على عكس صورة
جميلة أهدنا للآخر ساعة لقائنا، وإلا فإننا سوف
نظل على عتبات التحية المُتكلسة والمُجاملة اليباب
لألف عام من دون أن نشعر.
التحيات الفارغة والمُجاملات المُحنطة هي خبزنا
اليومي.
تفشت بيننا الرغبة في رواية النكت. كنت أنت
مُحرك الأمر. استغربت قليلا من إصرارك على
النكت واستغراقك معها، ولكنني التقطت سريعا
تعليقاتك غير المازحة تماما على مضمون النكت
وعلى أطرها ومحمولاتها الهامشية.

فصل الأحمر

الجزائر



النكت تطوي كتاب الغربية الجغرافية، وكتاب المسافات التي لم نخترها، كطي السجل. كنت تروي نكتا وتطلبها مع حواشيها الثرية وأنت تقوم بما يقوم به عالم الاجتماع الخطير الذي يسكنك والذي ستعمل طيلة عشرين سنة وعشرين كتابا على إخراجها. عالم اجتماع ربما من حسن حظك أنك تركت الجامعة باكرا متجها صوب الحياة. وإنها لضربة حظ عظيمة. وما نبأك مثل خبير! ثلاث لقاءات جزائرية كلها كانت كافية لكي تجعلنا نلتقي في كل مرة كما يلتقي الصديقان الحميمان. بلا بروتوكولات. من دون تفكير فيما نريد قوله. من دون تشغيل المصفاة ولا وضع الماكياج أو اختيار طقم اللقاء.

كنت تسأل عن البلاد والعباد وتقارن. الجغرافيا تعرفك، تقف أمامك كتابا مفتوحا، وأنت الرحالة الذي رغب في وطن فأصيب بالطوفان على قول درويش، وأنت الأبد السابح في أبد على قول أدونيس. ماذا يبقى من بلاد تتساقط أمام عيوننا وقلوبنا وأدعيتنا الحجرية؟

تبقى النصوص. ولكن شكل الكتاب يا صديقي يشبه شكل شاهدة القبر. مُستطيل يعلن عن عناوين مُثقلة بالتاريخ القابع تحتها؛ أقصد الشاهدة. أو خلفه؛ أقصد غلاف الكتاب.

نحتاج إلى عالم اقتصاد أو فيلسوف أو نبي عراقي عتيق لكي يحدد لنا تفاصيل المُقايضة: كم كتابا علينا أن نذبح فداء لوطن واحد ظل لأبدية ونصف أبدية يوحى بأنه مركب على بحر التاريخ لا تهزها ريح؟ لا أحد يدري ولا أحد يهمه شيء.

نسيت أن أذكرك بأننا في عالم لا معنى فيه لأي شيء. عالم اختزل التاريخ في وجوده هو، واختصر كل شيء إلى مبلغ مالي يقابله ببلاهة. عالم يعرف لكل شيء ثمنًا ولا يعرف لأي شيء قيمة.

أعجبتك الجملة. هي لأوسكار وايلد. هنالك لعبة سياسية ما. مما تعج به رواياتك التي لا تهادن- تريد لكل البلدان أن تتحول إلى مصانع تنتج المهاجرين الذين يبنون بلدان الغير، وتنسج من خامات الجميلات اللواتي خلفهن الله بأعداد كثيرة عواهر يمتعن الأجانب، وتحول البلدان كلها إلى

مخازن تزود الأجانب بالوقود والمواد الأولية.

لعبة سياسية خبيثة في نهايتها سوف ندفع الكرامة فيحصل سادة العالم والمال والحرب والسلطة على مُعدلات نمو عالية، ثم سوف نحرق الذكريات بوقود الآمال الخائبة الموقودة إلى الأبد فيحصلون على سيارات أقوى وأسرع وأكثر أمانا لراكبيها. القدس، أديس أبابا، بغداد، لندن، برلين، بروكسل، الجزائر، إيطاليا، باريس، دمشق، طرابلس. كلها نقاط تشكل خرائط مُنتصف الليل. ومُنتصف الليل وقت لترك الكلمات والتفرغ للأشياء. كانت تلك آخر نكتة تفوهت بها في إشارة إلى مشاريع جميلة تنتظر بعضا من رواد الفندق الجميل الذي كان يأوينا فيما كورونا يجهز نفسه للعرس الكبير.

• نحن مع الكلام طوال يوم المعرض. وفي الليل علينا أن نتفقد الأشياء. فوكو فهمها: les mots et les choses في

النهار الكلمات وفي الليل الأشياء. أعلم أنك نسيت من كان يضحك رفقتنا في البهو يا علي.

هو صديقي الفيلسوف الفوكوي الهادي جيري بامتياز "بشير ربوح". سيموت بعد أشهر من تلك الجلسة.

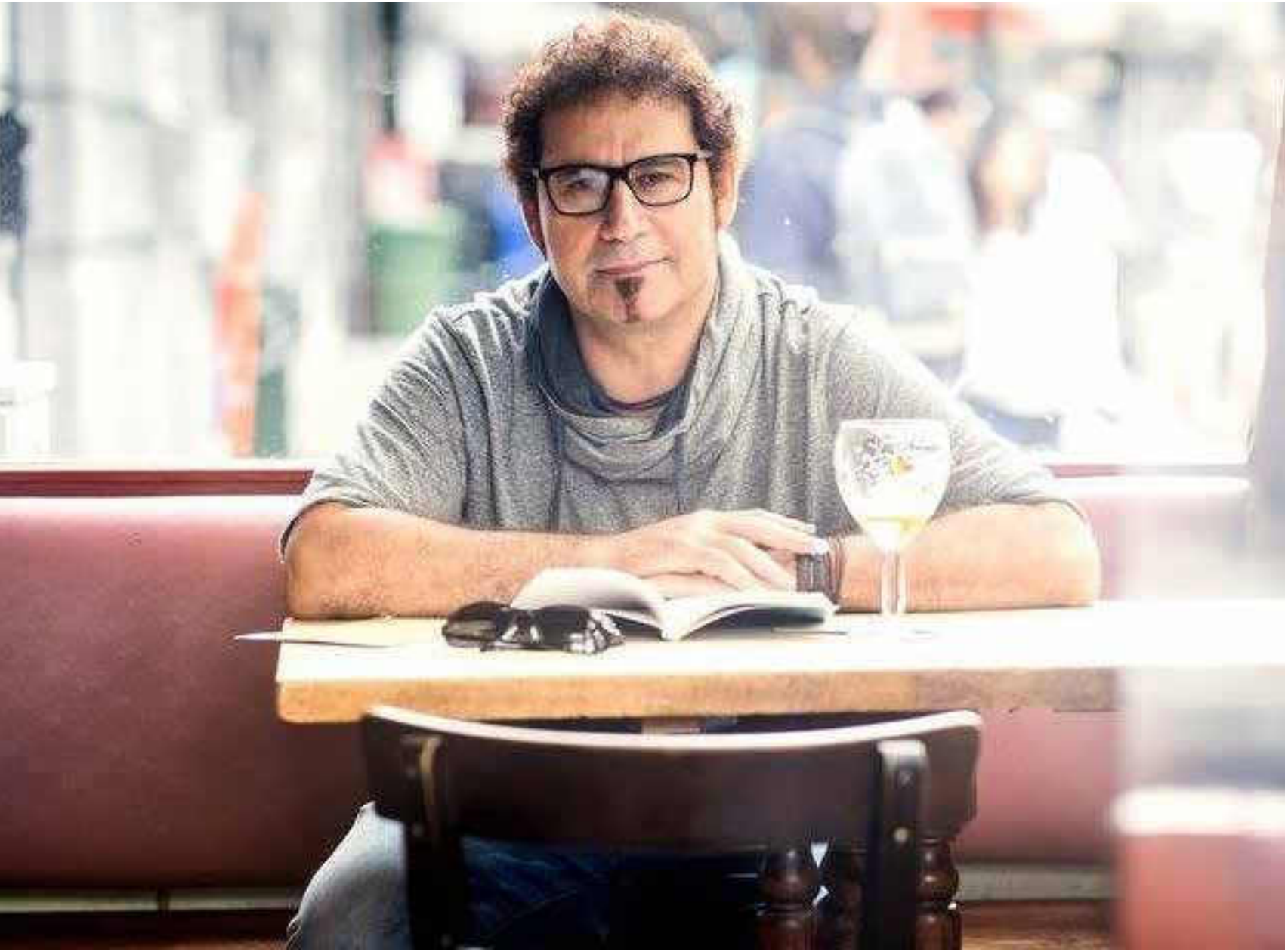
الموت لحظة عالية التوتر من هذه الحياة مُنخفضة التوتر في كل شيء.

بعد انقشاعك الجميل ليلتها أبدى فيك رأيه بشير ربوح؛ صديقي الفيلسوف الصاخب الذي لم تطق الحياة كل ما فيه من طاقة لتغيير الأشياء ولتحريك مياه العقول الشرقية الآسنة: "هايل صديقنا هذا!".

رائع أنت فعلا صديقي.

توالي الكتب التي قرأتها لك جعلني أقف أمام حكاية كاتب تتشكل أمام عيني. كاتب يعيش وهو يكتب، ويكتب ليعطي الحياة معنى، ثم يحول الحياة إلى مناسبات للكتابة وكفى.

أحببت مؤخرا حديثك عن منطقة الكراة.



يمكن فكها إلا بمسارنا العبثي المعروف: الحياة التي تفودك على أرض مُلغمة صوب الانفجار النهائي: الموت. ماذا يبقى من كل هذا؟ الكتب.

الطريق إلى تل المطران، الوليمة العارية، صخب ونساء وكاتب مغمور، مصابيح أورشليم، الركض وراء الذئب، حارس التبغ، ملوك الرمال، الجريمة، الفن، وقاموس بغداد. أساتذة الوهم، الكافرة، عازف الغيوم، الكذابون يحصلون على كل شيء، حفلة القتل.

يروقتي كثيرا تصورك للكتابة على أنها تصفية حساب مع الضمير.

لي رواية لم تقرأها بعد اسمها "ضمير المتكلم"، هذا الضمير الخطير الذي يختفي في تاريخ السرد البشري تاركا ضمير السرد بامتياز: ضمير الغائب. الذي تحول في مخيلتنا المُقيدة بالتقاليد الكتابية إلى

هي ليست شيئا سوى نقطة بداية على حافة العالم. ساكن الكرامة هو ساكن العالم. أقرأ عن ذلك المكان وأسمع صدى لما كان قد كتبه رشيد بوجدر في الجزائر، أو أنثوني بيرجيس في إنجلترا، أو كيرواك و بوروز في الولايات المتحدة، أو بوريس فيان في فرنسا. أنت القائل في "صخب ونساء وكاتب مغمور": "أكتب عن الكرامة التي يقطنها أشرف الناس من أسياد المسيحيين والمُسلمين وعلى مقربة من منازلهم الفخمة في شارع السعدون أو شارع أبو نواس على النهر، أو في العرصات، أو في العلوية حيث تنتشر الملاهي والبارات وبيوت الدعارة غير المرخصة من قبل الحكومة".

ما الذي يخرج من هذا الكلام؟ جذاذات حياة. كاريكاتور وجودي ما. لغم من ألغام الله على تربة البشرية التي تشهد دوما حروبا فلسفية تخلف ألغاما لا

ضمير حاضر بامتياز. ما يحدث في لعبة الضمائر هذه هو ما يحدث في الأفلام البوليسية التي يكون المُحقق فيها هو نفسه المُجرم. كيف تكتشف شيئا معلوما؟ وكيف تتحول إلى باحث لا هم له إلا إخفاء آثار الحقيقة الساطعة؟

في لقائنا الأول كما في لقائنا الأخير 2007/2017م كنا نتبادل النكت. تقذف نكتك التي فيها الحرية والتخفف الديني العراقيان العتيقان، وكنت أنا أقذف نكتي البذينة التي لا ترحم حميمية ولا تبقي حياء ولا تذر تحرجا.

ماذا كنا نفعل؟ نفعل ما تفعل النُخب منذ الأزل: نربك الأرضيات الثابتة للمؤسسة. المؤسسة الدينية والاجتماعية؟ تشكيلات تكونت في غيابنا، فيها ما ينفع "الآلية المجتمعية" كي تسير الأمور دون الكثير من الفوضى، ودون اصطدام خطير، ولكن فيها تناقضات



وأصنافا تراجيدية من الخلل تظل مُستمرة في ظل عدم مُراجعتنا لها زمنا بعد زمن وجيلا في أعقاب جيل. هنا يأتي دورنا ودور الكتابة في اعتقادي. كنت قد بدأت رسالتي بالحديث عن المرايا "ياااه! نسيت أنني بصدد كتابة رسالة. تعرف ما الأجمل في هذه الرسائل التي قطعنا صلاتنا بها؟ أنها تتوجه إلى من نحب؛ فتكون كأنما هي حديثنا إلى أنفسنا"، دعنا نعد إلى أمثلة المرأة. الواحد منا يا صديقي يتحول إلى مرآة ترى الحياة فيها نفسها. بعيدا عن زيف السياسة وادعاء الإعلام وبهرجة الاستعراضات الجماهيرية للسينما والمسرح وما شابه. الكتب لا تكذب.

الكتاب يأخذ منا عاما أو أكثر "وربما أقل"، وقلما نجحت أكذوبة في أن تستمر بالأوار نفسه طيلة عام كامل. الكذب مثل السرقة في السوق المُكتظ. تحدث بسرعة ومهارة حركية وفعالية عالية. والكتاب يكره السرعة ويتحفظ كثيرا من المهارت الحركية البهلوانية "إلا ما يحدث داخل اللغة"، ويتحفظ من صفات الكذب والسرقة بالفعالية العالية التي هي فعالية تحتاج إلى الزمن كي يثبتها ويصادق عليها.

كان لقاؤنا الأول على هامش مُلتقى أدب المهجر. قلت يومها لملاحظتين اثنتين: كلنا نعيش في مهجر ما. الغربية قوتنا اليومي "وجوهر الملاحظة لإدوارد سعيد الذي كنت حاضرا في المُلتقى الجزائري لتقديم ورقة عنه"، وقلت لملاحظتك الأخرى حول أن الجزائر مُربكة لمفهوم الغربية لأنها بلد حميمي جدا ويشعرك بأنك في وطنك. أشعر كثيرا بذلك رغم أنني لم أزر من قبل العراق. ولكن...

من هو الكاتب العربي أو المثقف العربي الذي لم يزر العراق قط؟ في تاريخ الثقافة العربية العراق هو الذي يزورك، فلست بحاجة إلى زيارته. في اللغة العربية شيء عراقي عند كل مُنعرج يا صديقي. يبقى أن العراق قد تحول من مهد الحضارات

البشرية وقلعة المجد العربي القديم إلى جرح مفتوح تواجهه الصور على القنوات المُضادة للنتام الجروح. كتبت ذات يوم: "لدي شعور الناجي الوحيد من الموت في العراق، كل أصدقائي قتلوا في الحرب، وشعرت على الدوام بأهمية الإبلاغ، وهذه العلاقة بيني وبين نفسي هي التي تدفعني إلى أن أكون الشاهد، الشاهد الوحيد لأحداث ومآس وتجارب ربما تضيع". هذا هو شعور قوي، كثيرا ما خامر الرفيق إدوارد سعيد الذي نتشارك في حبه. الذي نتبنى بشكل ما كل ما كان يكتبه، ونتوغل معه في كل ما كان يبحث، ونتخيل بلذة كبيرة أننا قد وجدنا ما منعه الموت والحظ العاثر من أن يجده. تعرف ما الذي وجده إدوارد سعيد في سلوك مسيحي عميق هو كفارة عن كل ذنوبنا في عدم إيجاده؟ لقد وجد القدرة المفقودة في زمننا هذا على تبني قضية تبدو خاسرة لكنها عادلة، قضية لا يمكنها أن تكون خاسرة لأنها عادلة.

قضية المواطن الفلسطيني الذي يقف خلفه مواطن مصري، آخر جزائري وثالث ثم رابع ثم عاشر ثم. عراقي وسوري وإثيوبي ويوروبي وغيرهم كثر على أديم أرض الله التي خلقت قبل أن يأتيها المُهاجر الأول: آدم أبو المُهاجرين جميعا. الحق في العودة إلى الفردوس مكفول للجميع يا صديقي. يحتاج الواحد منا فقط إلى الإيمان بأنه "مُبتلى" إلى حين. حكاية ربما يكون إدوارد سعيد قد فهمها جيدا. ولكنها حكاية كثيرا ما أقرأها على صفحات كتبك بشكل أجمل بكثير مما هو على كتب الآخرين. أجمل ما في الرسائل أن تكتب ليلا، وأن يداهمها التعب أو السكر أو شيء غامض آخر فتنتظر الصباح لكي تكتمل. والأجمل أن يصادق الصباح على الجنون الذي في كلام الليل. صباحك خير يا علي. فيصل الذي يحبك.



المثقف العربي وقناع سارتر

ج. ٢

تُقرأ رواية "بابا سارتر" لعلي بدر من خلال المُقابلة بين سيرتين: سيرة فيلسوف الوجودية "جان بول سارتر" بكل فخامتها وزخمها وسلطتها الرمزية على أجيال من المثقفين سواء في فرنسا أم في العالم العربي، وسيرة مُتخيلة لمُثقف عربي بلغ به التأثير بهذا الفيلسوف حد التماهي المُطلق.

على صعيد الكتابة السردية، تُقدم لنا الرواية مُحاكاة ساخرة لفيلسوف الوجودية من خلال شخصية "عبد الرحمن"، أو "سارتر العرب"، كما يحب أن يناديه الآخرون. ستتماهى السيرتان وفق لعبة التعارض والمُفارقة، والتي خلقت وضعيات كاريكاتورية، وقد نسبق الحكم فنقول: إن الغاية من هذا الأسلوب التهكمي هو تدمير صورة المثقف العربي في مرحلة تاريخية، اتسمت بالتقليد الأعمى، وبغياب مشاريع ثقافية حقيقية، تنطلق من الواقع العربي، الأمر الذي أغرق النُخب العربية في النظريات والمفاهيم الكبيرة التي يقتنصونها من الكتب من دون تدبر ومن دون تحيين لها بما يستجيب لمعضلات الواقع العربي.

تنتهي رواية علي بدر إذن إلى نسق الروايات النقدية التي تعيد قراءة واقع النُخب العربية، وقد وجد في شخصية "عبد الرحمن" صورة نموذجية وكاريكاتورية عن المثقف العربي المسكون باليوتوبيات المُستحيلة، ورغم أن أحداثها تعود إلى فترة الستينيات من القرن الماضي، إلا أن إسقاطاتها على واقعنا اليوم مُمكنة، خاصة وأن الواقع العربي شهد منذ بداية الألفية الجديدة تحولات عميقة، هي في جوهرها وقائع تراجيدية، بدأت في شكل غزو أجنبي، لتنتهي في شكل ثورات شعبية انطلقت كحلم لبناء دول ديموقراطية تقوم على أنقاض الديكتاتوريات، وانتهت في صورة حروب عبثية واستيلاء ماردين الإرهاب الذي نشر الموت في كل مكان، وأمام هذه الامتحانات القاسية، ظل المثقف العربي على هامش الحدث التاريخي، مُكتفيا بدور المُشاهد المُنفعل في أحسن الأحوال، هذا إذا لم نقل أمرا آخر. السيرة المُتخيلة لسارتر العرب:



لونيس بن علي

الجزائر



سارتر

الحاجة إلى خلق مثل هذه الأساطير، وهنا تأتي وظيفتها في نزع الأسطورة عن مثل هذه الشخصيات، بالكشف عن تناقضاتها الداخلية وفق علاقة جدلية مع واقع يتعارض مع ما يؤمن به هذا المثقف من أفكار عن التحرر وعن الوجود وعن موت الله... إلخ وستنهي بهار فقرتها بجملته لاذعة، تحمل قدراً كبيراً من السخرية، لكنها تبرز حقيقة المفارقة التي سقط فيها المثقف العربي، بين الصورة المتخيلة عنه، وبين موقف الواقع منه، حيث تقول: "اكتب ما تشاء وليكن هذا الحمار أعظم من جان بول سارتر، لا يهمني على الإطلاق".²

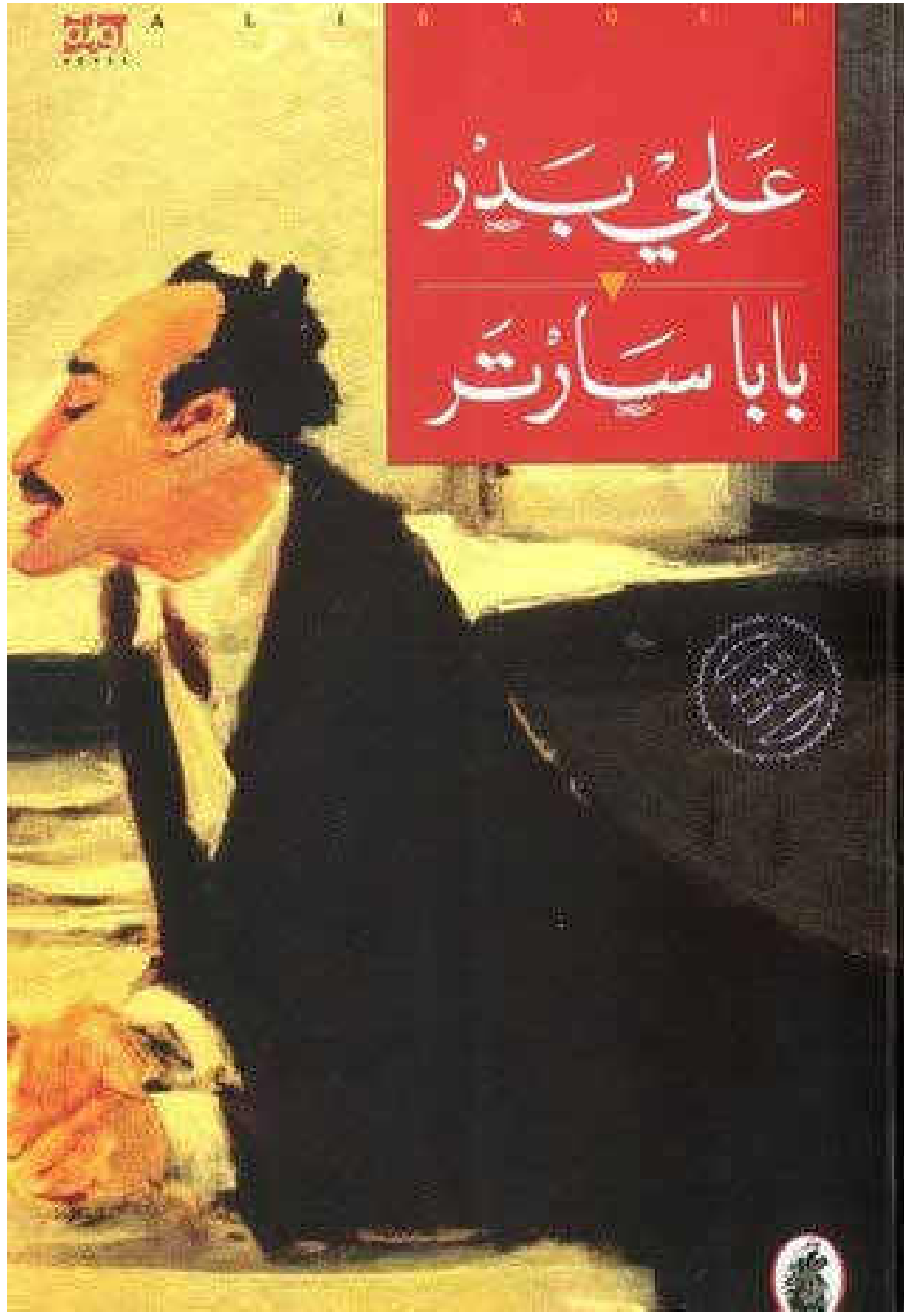
عين سارتر أو بداية سؤال الوجود الكبير: في نظر "عبد الرحمن" ما يجعل من "سارتر" سارتر هو عينه العوراء

أنّ الفلاسفة قد يكونون مجرد صناعة لمخيلات كتاب سيرهم الذاتية. إنّ السؤال الذي يطرحه القارئ هو: ما الحاجة إلى كتابة سيرة فيلسوف؟ ولماذا لا يكتب الفلاسفة سيرهم بأنفسهم؟ "نعم! كل فيلسوف أرعن. لكن هنالك أرعن يكتب كتباً تسهّل الأمر على الذين يكتبون سيرته، وهنالك أرعن لا يكتب كتباً، فيقتضي أن ندفع مالاً لشخص ينقّب ويكذب ويؤلف، ليصنع منه فيلسوفاً حقيقياً".¹

الفقرة السابقة هي لنونوبهار، وهي صديقة حنا يوسف، تكشف عن رؤية مركزية في هذه الرواية، والتي سنؤسس عليها قراءتنا لها، وهي أنّ الفيلسوف مجرد صناعة تخيلية، وأنّ سيرة الفلاسفة هي في الأخير ضرب من الأسطورة الضرورية؛ وفي سياق روايتنا، فالعرب كانوا في أمس

سيطلب حنا يوسف من السارد أن يكتب سيرة فيلسوف عراقي عاش في ستينيات القرن الماضي، وكان معروفاً بلقب فيلسوف الصدرية. إلا أنّ المهمة لن تكون سهلة، فشخصية هذا المثقف كانت مجهولة يلفها الغموض، وما يتداوله الناس عنها هو مزيج من الحقيقة والخيال، فهي أقرب إلى شخصية أسطورية منها إلى شخصية واقعية.

لم يترك فيلسوف الصدرية أو "سارتر العرب" - وهو اللقب الذي اشتهر به أكثر - إلا بعض المراسلات، وكتاباً يتيماً شرح فيه فلسفته، وعلاقته بفيلسوف الوجودية "سارتر". فحياته مليئة بالفراغات، لا يملؤها إلا كاتب سيرة لن يكتفي بالنبش في الماضي، بل سيلتجئ إلى خياله أيضاً. يمكن أن نستنتج هنا فكرة جوهرية، وهي



إذا ما عدنا إلى سيرة جان بول سارتر، سنجد أنّ جوهر فلسفته الوجودية تكمن في علاقتها بضجيج الحياة، وبالعالم بعيدا عن عالم النظريات التي تسكن بطون الكتب، لذا كان كثير التردد على المقاهي والمطاعم والحانات، حيث كان يتحلق حوله المئات من المُعجبين والمريدين يشرح فيها فلسفته، ويبحث فيهم أفكاره عن الوجود الحر للأفراد. ورغم الانتقادات التي كان يتعرض لها، إلا أنّ نجمه زاد توهجا في أوساط الشباب الفرنسي المُتعطش للحرية، فتحوّلت الوجودية التي كان يبشر بها هذا الفيلسوف إلى نمط في الحياة، وأصبح الوجودي هو بتعبير سارة بكويل في كتابها المُمتع "في مقهى الوجودية" كل شخص يمارس حبا مُتحررا ويسهر حتى وقت مُتأخر من الليل يرقص على ضربات موسيقى الحياة.

لقد أنزل سارتر الفلسفة من مُدرجات الجامعات ومن بطون الكتب، لتتحول إلى محض تجربة، لتغدو هي كل ما نجرّبه، وليس كل ما نقرأه.

حمل إذن عبد الرحمن إلى الناس وعدا بالتغيير، ليقول لهم: إنها موضة الوجودية، وليقول لهم أيضا: إنهم يعيشون في عالم فاقد للمعنى، وأمام هذا الفراغ العظيم، ستسقط كل الأوهام، بما فيها وهم الشهادة الجامعية.

ثمّ إنّه عاد بكنز لا يُقدّر بثمن، زوجة فرنسية شقراء، وفوق ذلك هي ابنة خالة سارتر نفسه، وهذا يعني أنّ علاقته بالسارتريّة ليست فكرية فقط، بل هي علاقة نسب أيضا، وهذا في ذاته يمثل انتصارا حضاريا لم يحققه أي مُثقف عربي- إذا ما استثنينا حالة طه حسين طبعا.

بقي سؤال ينبغي أن يُطرح: لماذا رفض عبد الرحمن الكتابة؟ يمكن أن نميز هنا بين خطابين: خطاب ظاهر للاستهلاك العمومي، حاول عبد الرحمن تلميع صورته بوصفه الفيلسوف الذي لم يؤلف كتابا، والذي لا يكتب مقالات، من خلال إبراز موقفه الفلسفي من الكتابة؛ فبالنسبة له فإنّ الكتابة تليق فقط بهؤلاء الذين مازالوا يؤمنون بأنّ هناك نظاما في العالم، وبأنّ العالم مؤسس على الحقيقة. فالذين يكتبون يساهمون في

عبد الرحمن الأفكار في مرتبة أدنى مقارنة بالمكانة التي منحها لعين سارتر.

عندما فشل عبد الرحمن في العودة من باريس مُكلّلا بشهادة جامعية من أرقى الجامعات الباريسية، كان عليه أن يحوّل ذلك الفشل إلى موقف فلسفي، ليُقنع الناس بأنّ الفلسفة لا تصنعها الشهادات الجامعية، وبأنّ ما يصنع الفيلسوف هو فلسفته وليست الشهادة، ليواجه الوجوه المُندهشة بسؤال كبير: وهل كان سارتر فيلسوفا بشهادته؟ لم يعد من فرنسا حاملا لشهادة أكاديمية، بل عاد بفلسفة عظيمة من شأنها أن تنقذ الأمة من تخلفها الكبير.

ووجهه القبيح، وهنا سنكتشف أنّ أكبر معضلة وجودية واجهته، والتي هي بمثابة عقدة مركزية، أنّ الطبيعة لم تهبه "عين سارتر"، وما سيزيده حنقا، أنّ جاره بائع الخضار في سوق الحي وهبته الطبيعة هذا التشوه السارتري، فهو يشبه سارتر ما جعله ينتفض ضد ظلم الطبيعة.

بالنسبة لعبد الرحمن، فالجسد هو عتبة لأسئلة الوجود، ووفق لعبة المُفارقة فإنّه يعتبر نفسه فيلسوفا ناقصا لأنّ الطبيعة حرمت من تشوهات سارتر الأصلية. أن تكون سارتريا هو أن تكون لك "عين حوراء" و"وجها قبيحا" مثله. سيضع

المُستحيلة. "ومع ذلك ممالك تُبنى في الكلام، وممالك تُهد، عروض يهزها الكلام ويخلخلها، ومُدن يصنعها الكلام ويؤسسها. وليس هناك في واقع الأمر من كان بإمكانه أن ينفذ ما يقول أو من كان بإمكانه أن يُصلح واقعا، أو حتى يفهم واقعا". (ص44). وهذا الاقتباس يختزل بدقة ما أردنا الخلوص إليه.

علاقته بزوجته الفرنسية صارت تجسيدا للإخفاق العاطفي الذي مُني به فيلسوف الصدرية، وقد بدأت العلاقة بينهما تفتت يوم رزقا بتوأمين، فاختار لهما عبد الرحمن اسمين غربيين تماشيا مع فلسفته الوجودية، فالولد أطلق عليه اسم "عبث"، و الطفلة اسم "سدى"، وبسبب هذين الاسمين حدثت القطيعة النهائية بينهما؛ فزوجها الفيلسوف ليس أكثر من رجل مريض وموسوس، فكان قرارها أن تتوقف عن الاعتقاد بكراماته الفلسفية، وتعيش حياتها مُتجردة من لباس الوجودية ومن أوهام زوجها المجنون. قررت أن تربي ابنها "عبث" و "سدى" بعيدا عن الفلسفة الوجودية.

لقد تحول سارتر العرب إلى مجنون في نظر زوجته، أما في نظر المُجتمع فكان مصدرا للسخرية، لأن شطحاته الفلسفية لم تعد تقنع الكثيرين، بل أصبحت مصدرا للتهكم. ما حدث له أنه عاش مُنفصلاً عن واقعه، ومُغتربا على نحو مُضاعف؛ مرة عن واقعه، ومرة ثانية عن فلسفة سارتر نفسه؛ فإذا كان هذا الأخير قد قال: بأن الوجود يسبق الماهية، وهو ما يعني أن الإنسان يخلق نفسه باستمرار من خلال أفعاله، فإن عبد الرحمن لم يفهم هذا المبدأ، فبدل أن يخلق وجوده أخضع هذا الوجود لمجموعة من الأفكار الوجودية التي اقتنصها من قراءاته المُجتزئة لفلسفة سارتر.

من زاوية أخرى، جسّد عبد الرحمن سيرة المُثقف العربي في تلك المرحلة التاريخية من تاريخ المُجتمع العربي الحديث، أي فترة الستينيات، فهو ينتمي إلى ذلك الجيل الذي رفض الدخول في تجربة الكتابة الفلسفية، علما بأن الكتابة شكّلت مُنعطفا كبيرا في انتقال الثقافة الإنسانية إلى طور الحداثة وما بعدها، بل ظلّ مُتشبها بالثقافة الشفوية، الصانعة لأوهام بطولية في تفسير التاريخ والواقع.

إنه الجيل الذي فشل في تغيير واقعه، لأنه فشل في فهمه. إننا نرى في صورة عبد الرحمن تجسيدا أليغوريا لمعضلة النخب العربية التي انفصلت عن واقعها، وسجنت وعيها داخل عالم من اليوتوبيات

واقع الأمر في تشييد السرابات الوهمية، التي رُوّجت لها الامبراطوريات الإمبريالية والرجعية في العالم. ومن جهة أخرى، فإن الكتابة تُشكل خطرا على حيوية التفكير، وعلى حرارة الانفعالات الأولى التي تصدر عن الذي يتكلم، بل هي تجسد معاني المُفارقة والخداع والغربة بسبب ما تحدثه من مسافات شاسعة بين الفكرة وحقيقتها. إن الكتابة مثل العادة السرية، التي تستبدل الشيء بصورته.

"وهكذا كان عبد الرحمن مُتكلما، لأن الكلام يحقق له عدمية حقيقية لا مجازا، يمنحه فلسفة واقعية، لا فكرة استعارية. كان عبد الرحمن مُتكلما لا كاتباً، كان فيلسوفا لا دجّالاً" (ص45)

الكتابة بهذا المعنى هي تشييد عالم من المجازات والاستعارات التي تخلق ستارة سميكة تفصل الفيلسوف عن رؤية الواقع والإحساس به. لأن ما سيبقى هو الأثر بدل الواقع.

أما الموقف الثاني فهو المُضمر الذي يفضح هذه النُخب التي لم تقم على مشاريع فلسفية حقيقية، فما يشكل موقفا فلسفيا في نقد الكتابة قد يكون مُجرد تبرير لإخفاء مركب النقص في هذه النُخب التي عجزت عن إنتاج فلسفة عالمية ترسخ وجودها من خلال كتابات ومناظرات فكرية موثقة تبقى إرثا للأجيال القادمة.

اعتمد عبد الرحمن على القاعدة التالية: لم يخلق الفيلسوف ليعمل، بل خُلق ليتفلسف. بهذه القاعدة تهزّب من كل المسؤوليات العملية، ليكتفي بالجلوس في ركن مقهى شعبي، أو في حانة تعجّ بالهامشيين عل منوال سارتر، ليمارس غثياته الوجودي. الفيلسوف، في صورة عبد الرحمن، هو الذي يجد مُبررا لكل شيء. إن العمل يعيق الفيلسوف عن إنتاج الأفكار العظيمة!

الحب الوجودي هو عدم وجود الحب: لم يؤمن عبد الرحمن بشيء يسمى الحب، فالحب في نظره غير موجود، هو مُجرد حالة ضعف وزيفان تصيب الوعي؛ فتجعل القبيح جميلاً، ولو لوقت زمني وجيز جدا، قبل أن تسقط الأوهام، لتتعرّى الحقيقة في قبحها المدوي. لقد اكتشف بعد أن اعتاد زوجته الفرنسية الشقراء أنها امرأة قبيحة.



الأنثى الغلامية: مذكرة مؤنثة يحار فيها البصر!

ج.

هذا العنوان مُختصر لما ذكره علي بن الجهم في خبر إحدى الجواري، كما جاء لدى ابن عبد ربه¹. وهذه الجارية من المُتشبّهات بالذكور، ولكي تزيد شبهها بالذكور تقلدت سيفًا وعلى رأسها قلنسوة مكتوب عليها:

تأمل حسن جارية
مذكرة مؤنثة
يحار فيها البصر
فهي أنثى وهي ذكر
ليست الإناث المُتشبّهات بالذكور، أو الغلاميات مجرد بدعة انتشرت في الزمن العباسي، بل هي ظاهرة ملحوظة في المُجتمع العربي القديم. وعندما تنهيا لها بعض الظروف الاجتماعية، فإننا نراها تتواجد في العلن. وهكذا أصبحت ظاهرة لها شأنها في القصور العباسية، فقد كانت الظروف الاجتماعية مناسبة؛ وخاصة أنّ الخليفة المتوكل وغيره من الخلفاء كانوا شغوفين بالغلاميات. تزوّج المتوكل ريطة بنت العباس بن علي كما ذكر الجاحظ²، بعدما وصفت له، فسألها أن تظم شعرها، أي أن تقصّه قصة ذكورية، فرفضت، فأعلمها إن لم تفعل ذلك فارقها، فاختارت الفرقة، فطلقها.

عرف العرب في جاهليتهم بعضًا من الإناث المُتشبّهات بالذكور، اللاتي جاهرن بذلك، ولربما يعود ذلك إلى تطلّعهن إلى الحقوق الممنوحة للذكور من صيد وركوب الخيل، فكان تشبههن بالذكور؛ وخاصة الثياب وسيلة لنيل بعض الحقوق التي منعهن المُجتمع.

تناثرت أخبار الغلاميات في التاريخ العربي. ومن ذكر خيرًا يفيدنا بهذا الخصوص عمر بن أبي ربيعة عن صديقه الجعد بن مهجع من قبيلة عذرة الذي تيمته غلامية صادفها في أرض قبيلة كلب. كان الجعد يستريح في فيء شجرة: ”وإذ بغلام يطارد حمارًا وحشيًا وأتانه، فتأملتّه، فإذا عليه درع أصفر وعمامة خزّ أسود. وإذا فروع شعره تضرب خصره، فقلت: غلام حديث عهد بعرس، أعجلته لذة الصيد، فترك ثوبه، ولبس ثوب امرأته، فما



باسم سليمان

سوريا



جاز علي قليلاً حتى طعن المسحل/ حمار الوحش، وثنى طعنة للأتان.“
تدور رحي الحكاية ويتكشف للجعد بأن الفتى أنثى؛ لها ثدي كالعاج، فتقع في نفسه، ويغرم بها مع أنها نادمته الخمر والحديث. ومن ثم تنتهي القصة بالزواج. لقد كانت هذه الأنثى تتشبه بالذكور من أجل الصيد والشراب، أي ما يختص به الذكور في تلك الأزمنة.

تتابع الأخبار عن تلك الغلاميات، فقد جاء في كتاب ”الكبائر“، بأن المغنية عزة الميلاء كانت تتشبه بالذكور، وتلبس لباسهم وقد سميت الميلاء نسبة إلى الثوب الذي يلبسه الذكر ويسمى الملاء. وممن ذكر التاريخ أخبارهن كانت الزوجة الثالثة للشاعر

الضحاك الذي استمع لنصيحة الحجاج، بأن الرجل لا يهنا إلا إذا تزوج بأربع حرائر، لكن الشاعر الضحاك لم يوفق بزوجاته، فوصفهن مُستهجنات حالهن، وكانت زوجته الثالثة غلامية مُتشبهة بالذكور:

وثالثة ما إن ثوراي بثوبها

مُذكرة مشهورة بالتبرج

لم تتخذ الغلاميات في العصر الأموي شكلاً مُميزاً واحداً، بحيث نقع على نمط من الممكن دراسة علاماته بوضوح، لكن مع الزمن العباسي أصبحت الأمور جلية، حيث كانت الغلاميات قد وعين تماماً لمقاصدهن من التشبه بالذكور. وقد يكون بيت المعلي الطائي، كما جاء في طبقات الشعراء لابن المعتز، ما يؤكد أن تشبه تلك الإناث بزي

الرجال كان هدفه التمرد على واقعهن:

تَقَمَّصْ أَثْوَابَ الرِّجَالِ تَمَرْدًا

وتأنف من لبس القلادة

والشنف

قبل أن ندخل في جلاء وضع الغلاميات في

تراثنا العربي، سنستعين بإحدى قصائد أبي

نواس كمشهد بانورامي نستجلي من خلاله

مُميزات وصفات الغلاميات:

وَشَاطِرَةٌ تَتِيهُ بِحُسْنِ وَجْهِ

كَضَوْءِ الْبَرْقِ فِي جُنْحِ الظَّلَامِ

رَأَتْ زِيَّ الْغُلَامِ أَتَمَّ حُسْنًا

وَأَدْنَى لِلْفُسُوقِ وَلِلْأَثَامِ

فَمَا زِلْتُ تُصَرِّفُ فِيهِ حَتَّى

حَكَّتُهُ فِي الْفَعَالِ وَفِي الْكَلَامِ

وَرَأَحَتْ تَسْتَطِيلُ عَلَى الْجَوَارِي

للغلمان والغلاميات بأنه تعلّمه من أحمد بن إسحاق الخاركي الذي جاهر بذلك فتبعه القوم: "ما مجنت ولا خلعت العذار حتى عاشرت الخاركي، فجاهر بذلك ولم يحتشم، فامتثلنا نحن ما أتى به، وسلطنا مسلكه، ونحن ومن يذهب مذهبا عيال عليه". ولنا أن نفهم من خبر أبي نواس بأن الأمور قبل الخاركي كانت مكتومة. وإذا قاطعناها مع خبر الخليفة الثاني العباسي؛ المنصور الذي كان مُتشدداً باللباس، فقد عاقب أحد كتّبه، لأنّ سراويله كانت من الكتان³. وعلى ما يبدو أن ثياب الكتان التي كان الكاتب يلبسها، كانت تشي بتفاصيل جسده. أما ابنه المهدي الذي استلم الخلافة بعده فلم يضره قول أبي العتاهية في مُقدمة مديحه له، وهو الذي أخرج للناس ابنته الغلامية البانوقة، قال أبو العتاهية: أَلَا إِنَّ جَارِيَةَ لِلْإِمَامِ

مَ قَدْ أُسْكِنَ الْحُبُّ سِرْبَالَهَا
مَشَتْ بَيْنَ حُورٍ قِصَارِ الْخُطَا
تُجَاذِبُ فِي الْمَشْيِ أَكْفَالَهَا
وَقَدْ أَتَعَبَ اللَّهُ نَفْسِي بِهَا

وَأَتَعَبَ بِاللَّوْمِ عُدَّالَهَا
عندما وصلت الأمور إلى الرشيد، الذي حوى قصره أكثر من أربع آلاف جارية، كان زوّي الغلاميات قد استقر واشتهر بين الناس. فالمأمون قد أحبّ الغلاميات. كما شغف ما تلاه من الخلفاء بهن. وقد أوردنا سابقاً خبر المتوكل مع ريطة بنت العباس. وفي خبر أورده المسعودي في مروج الذهب عن الإخباري محمد بن علي الخراساني الذي طلب منه الخليفة القاهر أن يقصّ عليه أخبار زبيدة وابنها الأمين: "فاتخذ الناس من الخاصة والعامة الجوّاري المطمومات وألبسوهن الأقبية والمناطق، وسمّوهن الغلاميات"، ونستنتج من هذا الخبر أنّ لقب الغلاميات قد استحدث في الزمن العباسي.

المظاهر الخارجية للغلاميات:
لقد سعت الغلاميات للتشبه بالذكور من خلال تقليدهن في زيّهم وهيأتهن الخاصة بهم وأخلاقهم وأفعالهم وأقوالهم، أو رفع صوّتهم، أو غير ذلك. ومن أكثر أوجه الشبه كان لبس الغلاميات للنعل، وذلك لأنّ



في المُجتمع العربي القديم، لكنهن لم يكن بالكثرة التي ظهرن بها في العصر العباسي وما بعده. وإذا استجلبنا بعض الأخبار- وقاطعناها مع ما فعلته زبيدة زوجة الرشيد بجوّاري ابنها الأمين، قد نصل إلى شبهة تاريخ في ظهور الغلاميات. ومما حكاه الجاحظ، بأنّ أبا مسلم الخراساني منع النساء من مصاحبة الجنود في معسكراتهم وسنّ لهم أن يتولّى خدمتهن الغلمان لحفة مؤونتهم وسهولة حركتهم. وطالت صحبة الغلمان للعسكر ففتنوا بهم. وفي خبر جاء عن أبي نواس يفسّر فيه مجونه وعشقه

بِفَضْلِ فِي الشُّطَارَةِ وَالْغَرَامِ
تَعَاْفُ الدَّفَّ تَكْرِيهًا وَفَتْكَأ
وَتَلْعَبُ لِلْمَجَانَةِ بِالْحَمَامِ
وَيَدْعُوها إِلَى الطَّنْبُورِ حَذَقْ
إِذَا دَارَتْ مُعْتَقَّةُ الْمُدَامِ
وَتَغْدُو لِلصَّوَالِجِ كُلِّ يَوْمِ
وَتَرْمِي بِالْبِنَادِقِ وَالسِّهَامِ
تَرْجُلُ شَعْرَهَا وَتُطِيلُ صُدْعًا
وَتَلْوِي كُمَهَا فَعَلَ الْغَلَامِ
لكن قبل أن نلج عوالم تلك الغلاميات، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الأخبار التي أوردناها أعلاه تشير إلى تواجد الغلاميات

النعل لم تكن تستر كل القدم، بل تترك بعض الساق مكشوفاً؛ لهذا اختارت المتشبهات بالذكور لبس النعل؟! وورد في الأغاني لأبي فرج، بأنه كانت هناك بنت ليحيى بن الحكم بن أبي العاص تركب الفرس وتستبق مع صديقة لها تدعى أم سعيد الأسلمية وتستبقان حتى يبان مكان الخلخال من ساقيهما. أي أنهما كانتا تلبسان النعل. ولقد طلب معاوية من مروان بن الحكم أن يتخلص من بنت أخيه: "اكفني بنت أخيك، فقال: أفعل، فاستزارها وأمر ببئر فحفرت في طريقها وغطت بحصير، فلما مشى عليه سقطت في البئر، فكانت قبرها".

إن السلطة المتمثلة بمعاوية، هي التي عارضت بنت يحيى، فيما ذهبت إليه والدليل بأن يحيى بن الحكم كان راضياً عن خروج ابنته عن الأعراف والتقاليد، وإلا كان قد منعها ابتداءً وهذا دليل على انتشار المتشبهات بالذكور وتواتر وجودهن قبل أن تحكم السلطة قبضتها على العادات والتقاليد.

مما ذكره ابن منظور في أخبار أبي نواس، أنه مضى وصديقه إلى باب أسماء بنت المهدي حيث كان الشعراء يجتمعون في مجلس، فخرجت عليهم إحدى جواريهما. وما يهمننا الآن في هذا الخبر، بأنها كانت تنتعل حذاء تشبه بالذكور: "وفي رجليها نعل مغشاة بديباج".

لقد كانت المتشبهات بالذكور يحرصن على لبس النعل أو الحذاء الذي اختص بها الرجال. وقد قال أبو نواس: مذكرة الحذاء إذا استهشت

لأمر لا يثاقلها القيام

يحمل هذا البيت الكثير من الدلالات التي تناقض الصفات المكرسة عن الأنثى، ففي اليتيمية يقول الشاعر:

فنهوضها متى إذا نهضت

من ثقله وعودها فرد

إن مقارنة الأنثى التي يصفها أبو نواس مع أنثى اليتيمية يوضح الفرق، فالمتشبهات بالذكور اللابسات النعال نشيطات مُحْتَفَرات للفعل والحركة.

لم تتوقف الغلاميات عند الحذاء، بل ذهبن في محاكاة ألْبسة الذكور كل المذاهب. ومما لحظ عليهن اقتداءهن بمظاهر الأكماء من

اللباس، فمرة ضيقة، ومرة أخرى واسعة مرخية مسبلة. ولقد جاء في حديث الذهبي، بأن لبس الأكماء الضيقة يعتبر تشبهاً بالذكور، لكن في العصر العباسي أصبح إرخاء الكم هو المطلوب، كما ذكر أبو نواس: "وَتَلَوِي كُمُهَا فَعَلَ الْغَلَامُ"، وبهذا يشير ابن الساعاتي لتلك المحاكاة التي اتبعتها النساء:

وكان غصن البان في أوراقه

هيفاء خاطرة بكم مسبل

استبدلت المتشبهات بالذكور أثوابهن، وحاكين أثواب الرجال. يقول أبو نواس في وصف معشوق؛ جارية أسماء بنت المهدي:

مُقرطقة لم يحنها سحب ذيلها

ولا نازعتها ريح فضل البنانيق

تشارك في الصنع النساء وسلّمت

لهن صنوف الحلي غير المناطق

يضع أبو نواس بين أيدينا في هذه الأبيات ميزات لباس تلك الإناث؛ وخاصة لبس المقرطق والذي نستشف منه بناء على قوله بأن هذا اللباس غير ثقيل، ولا يقيد الحركة، فلا يحنى ظهر الأنثى منه، ولا فيه من الزوائد ما تلعب به الريح، وكأنه على قياس الجسد. والشيء الآخر الذي نجده في أبيات أبي نواس، بأن هذه الجارية طرحت عنها الحلي وأبقت على الحزام الذي تشده على خصرها كالرجال، وهي بذلك أصبحت أقرب للذكر من الأنثى:

تشارك في الصنع النساء وسلّمت

لهن صنوف الحلي غير المناطق

لقد جاء في كتاب "تاريخ الرسل والملوك" بأن البانوقة ابنة الخليفة المهدي كانت تلبس المنطقة تشدّ بها خصرها، فيظهر نهود ثدييها تحت القباء/ الثوب ولقد روى الطبري: "رأيت المهدي يسير وعبد الله بن مالك على شرطه يسير أمامه في يده الحربة، وابنته البانوقة تسير بين يديه وبين صاحب الشرطة في هيئة الفتيان وعليها قباء أسود ومنطقة وشاش مُتَقَلِّدة السيف. وأني لأرى نهود ثدييها قد رفعا القباء". إن دراسة هذا النص يتيح لنا أن نعلم شكل الثوب الذي سمح لنهدي البانوقة بالظهور بأنه ضيق، وزاد من ضيقه وملاصقته لجسدها المنطقة/ الحزام

التي تشدها على خصرها. قال أبو نواس: غلامية في زيها برمكية

مناطقها قد غبن من لطف الخصر

إن البانوقة إحدى تلك الغلاميات، ففي مشيتها بين يدي أبيها وقائد شرطته مُتسلّحة بسيف تشدّ خصرها بحزام غير خجلة من نهود ثدييها، يشير إلينا بأن تلك الغلاميات لم يكن قد فارقن روحهن الأنثوية، لكن ما أردنه حقوقاً لا تؤخذ إلا بالتشبه بالذكور. وهذا ما يؤكد أبو نواس: غلام وإلا فالغلام شبيها

ورحان دنيا لذة للمعانق

تجمع فيها الشكل والزّي كلّه فليس يؤفّي وصفها قول ناطق

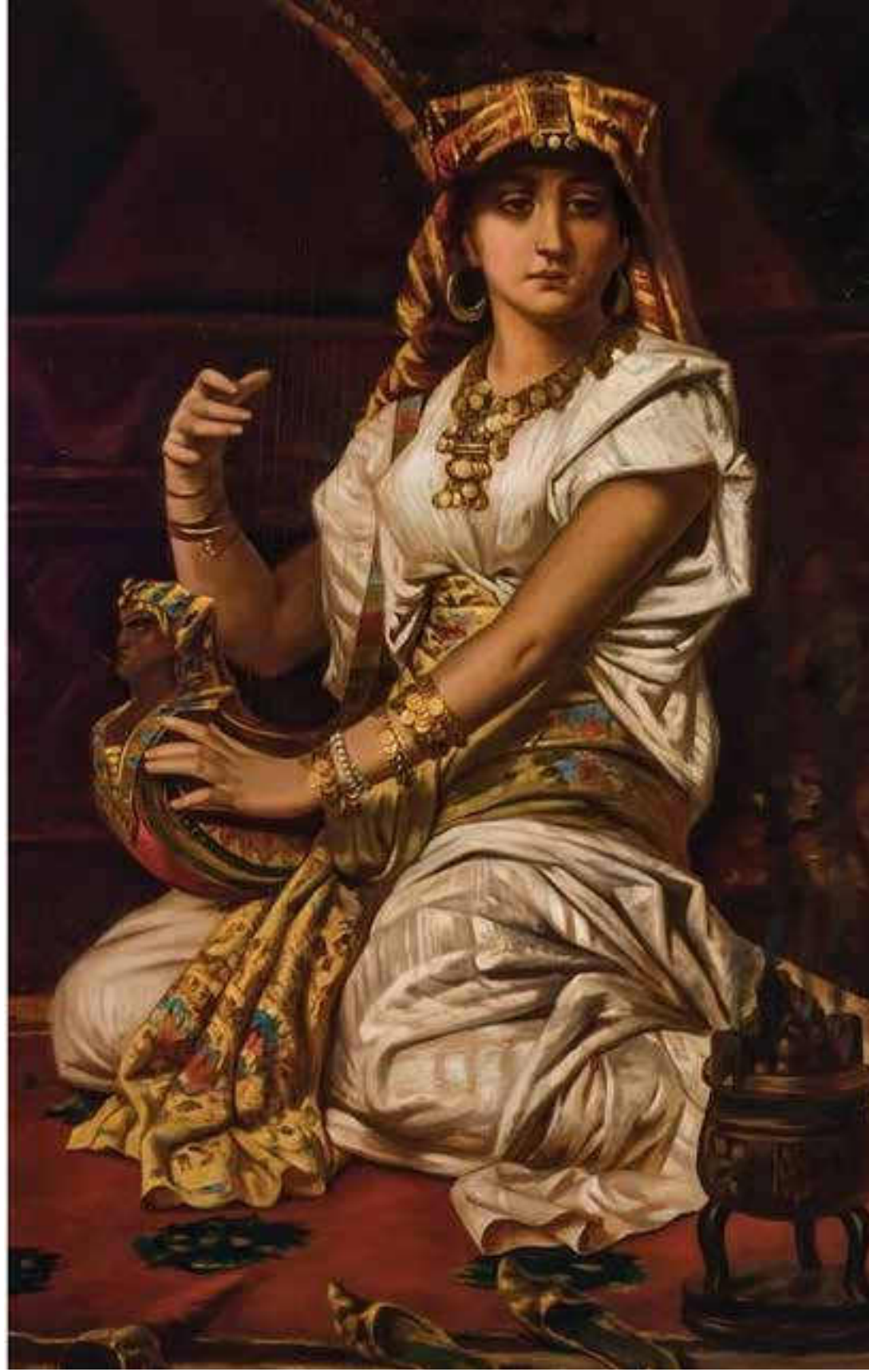
تبيّن في خبر الجعد بن درهم بأن الأنثى التي تيمته كانت تعتمر عمامة بخز أسود. ولقد درجت هذه العادة بين المتشبهات بالذكور. وقد تقدّم وصف الجارية التي أتى على ذكرها علي بن الجهم من تقلدها السيف ولبس القلنسوة. كذلك فعلت البانوقة ابنة المهدي، ولقد اتخذت زبيدة زوجة الخليفة الرشيد الجوّاري الغلاميات لابنها الأمين عندما رأت شغفه بالخصيان والذكور، وربما تصرفه عنهم إذ أنت بانات يشبهن الذكور. ويقول المسعودي في مروج الذهب: "اتخذت الجوّاري المقدودات الحسان الوجوه وعمّت رؤوسهن وجعلت لهن الطرر والأصداغ والأقفية والبستهم الأقفية والقراطق والمناطق، فلانت قدودهن وبرزت أردافهن".

إن التشبه بالذكور يكاد لا يتم ما لم يتعد إلى الشعر وأحواله وفي الخبر عن الجعد بن مهجع ووصفه للفتى الذي أتضح أنه أنثى مُنْقَتعة بزيّ الذكور نجد أنّ فروع شعره كانت تضرب خصره. أي أن تشبهها لا يتم إلا إذا أطلقت شعرها كما يفعل الفتيان. يقول أبو نواس في وصف الغلامية:

ترجل شعرها وتطيل صدغاً

وترخي كمها فعل الغلام

الذي يقصده أبو نواس بترجيل الشعر، أنّ الجارية كانت تتركه مُنسرّحاً كشعر الغلام إمعاناً بالتشبه، وترسل شعر صدغيها على وجنتيها. وفي وصف جارية أسماء ابنة المهدي التي تدعى معشوق يصف أبو نواس حال شعرها:



ومطمومة لم تتصل بذؤابة

ولم تعتقد بالتاج فوق المفارق
مطمومة الشعر، أي التي قصته، كما يفعل
الغلام ونرى في الشطر الثاني بأن تلك
الجارية أنفت لبس التيجان وهنا نفهم
ميل تلك الغلاميات إلى لبس القلنسوات
والعمامات تشبهاً بالذكور. وفي خبر عن
جيلة بن الأيهم عندما أرسل إلى هرقل قال:
بأنه رأى جاريات مطمومات الشعر في
بلاط هرقل، كما جاء في العقد الفريد. وفي
خبر أورده ابن المعتز: "قال بعض خلفاء
بني أمية لرجل من جلسائه: ما يطيب في
يومنا هذا؟ فقال: قهوة صفراء في زجاجة
بيضاء تناولنيها مقدودة هيفاء مطمومة
لنا". من هذين الخبرين الأخيرين نرى أن
عادة طم الشعر، أي قصه للجاريات كانت
معروفة عند العرب قبل أن تنتشر في زمن
العباسيين.

تفتنت تلك الغلاميات باللعب بشعورهن،
فاطن السوالف حتى أنهن خططن الشوارب
بالمسك والألوان، يقول أبو نواس:
أصداغن معقربات
والشوارب من عبير

المظاهر النفسية للغلاميات:

يقول أبو نواس:

وشاطرة تتيه بحسن وجهه

كضوء البرق في جنح الظلام
رأت زِيَّ الغُلامِ أتمَّ حسناً

وأدنى للفُسوق ولِلأثام

من هي الشاطرة استناداً إلى اللغة ومعجم
رينهارت⁴؟ هي كل امرأة أعيت أهلها
خبثاً وفتناً وعرفت بالتهتك والجرأة ولها
زِيٌّ خاص تمشي به مختالة مسبلة الكم،
أي تلك التي تقلد الشطار من الذكور في
كل حركة وفكرة. ونتابع استجلاء قصيدة
أبي نواس لنجد أن تلك الغلامية قد فاقت
الجواري بسبب شطارتها وما تتغياه:

وَرَأَتْ تَسْتَطِيلُ عَلَى الْجَوَارِي
بِفَضْلِ فِي الشَّطَارَةِ وَالْغَرَامِ

بل إنها تركت عزف الدفوف، لأن الضاريات
بها كن عادة من النساء. وذهبت إلى عزف
الطنبور لاختصاص الذكور بعزفه:

وَيَدْعُوها إِلَى الطَّنْبُورِ حَذَقٌ

إِذَا دَارَتْ مُعْتَقَةُ الْمُدَامِ

من الشعراء، فيقول الضحّاك:
وشاطري اللسان مختلق التّ

كريه شاب المجون بالنّسك

ولا بن الرومي بيت في ذلك التكريه:

ورقاصة بالطل والصنج كاعب

لها غنج مخاث وتكريه فـاتك

ولنوضح مفهوم التكريه أكثر نورد بيت

أبي نواس التالي:

يتابع أبو نواس في وصف التغيرات النفسية
لتلك الشاطرة حتى أنها تخرج للذكور
منافسة إياهم: وَتَرْمِي بِالْبِنَادِقِ وَالسِّهَامِ.

تمعن الغلامية تقمصها دور الغلام، فتذهب
للتكريه، وهو عكس الدلال المشهور عن
الإناث، فتظهر قساوة وسلطة لسان:
"تَعَافُ الدَفَّ تَكْرِيهًا وَفَتَكًا"، وهذا التكريه
أو إظهار الجدية والغضب، قد لحظه العديد



أحب الغلام إذا كرها....

وقد حذر الناس سكينه

فكلهم يتقي شرّها.

نستطيع أن نصل إلى نتيجة، بأن الغلامية تتقمّص نفسية الغلام بالتكريه، ورفض كل مظاهر رقّة النساء وضعفهن مع الحفاظ على سحر جمالهن إلى أقصى الحدود.

هل الغلاميات حركة نسوية؟

في الأخبار التي أوردناها أعلاه، من خبر الجاحظ عن الأسباب التي أدّت بالمُجتمع لمحبة الغلمان، إلى خبر زبيدة الذي تم به إيضاح متى انتشرت العادة بين الناس في حبّ الفتيات الغلاميات، لكن ورود الأخبار من الجاهلية وما تلاها من أزمنة عن تواجد الغلاميات بالإضافة إلى الأحاديث عن كراهة ومنع تشبه النساء بالذكور تشير إلينا بأن النزعة الغلامية كانت متواجدة قبل ذلك بكثير، إلا أنّه لم تتفش إلا في العصر العباسي.

لا ريب بأنّ ظنوننا وشكوكنا سنقودنا إلى القول: بأنّ تلك الغلاميات كانت لهن أجساد إناث وأرواح ذكور، لكن لم تتواتر الأخبار على ذلك. لقد كنّ إناثاً بأرواح أنثوية تتوق إلى الحرية واقتناص ما يناله الذكر من حقوق عن طريق الشطارة وتقمّص أخلاقيات الغلمان.

هنا، هل لنا أن نشطح قليلاً، ونقول عن الغلاميات: بأنّهن حركة نسوية وفق ظروف عصرهن؟! ليست الإجابة من السهولة بـمكان، إلا أنّ هذا الشطح يدفعنا أكثر للتعمّق في دراسة تراثنا العربي، وكشف ما أخفته السلطات من روايات تناقض ما أقرته من سرديات نعتبرها اليقين بذاته!

ملاحظة:

أكثر الأبيات التي وردت لأبي نواس أخذناها من طبعة ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي/ تحقيق غريغور شولر الصادر عن دار فرانز شتاينر. فيسبان 1982م.

- 3 - كتاب الوزراء والكتاب/ الجهشيارى/ دار الصاوي/ القاهرة 1938م.
4 - تكملة معاجم اللغة/ رينهارت/ دار الرشيد.

1 - العقد الفريد/ الجزء الرابع/ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر/ القاهرة 1940م.

2 - المحاسن والأضداد/ الجاحظ/ طُبِع في ليدن 1898م.

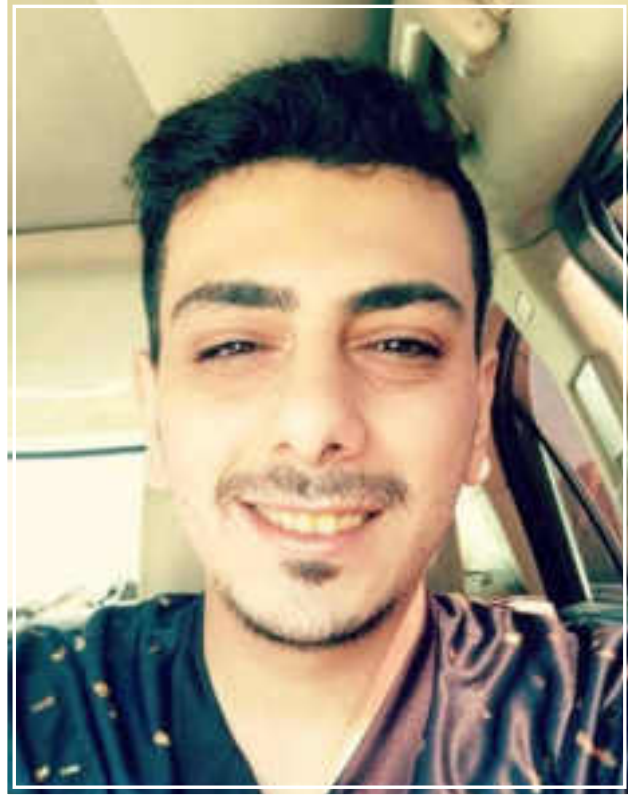
زقاق البهجة: من أدب الإنترنت في الصين

أ.د.

يلاقي أدب الإنترنت في الصين رواجاً واهتماماً كبيرين. ففي عام 2020م، بلغ إجمالي الأعمال من أدب الإنترنت الصيني 28 مليون عملاً، وتجاوز متوسط عدد الكلمات المُحدثة على المواقع الأدبية الوطنية يومياً 150 مليوناً، والعدد التراكمي للكلمات الجديدة المُضافة على مدار العام تجاوز 50 مليار كلمة. ولعل موقع "تلك الكتب" الصيني التابع لدار "انتركونتيننتال" من أنشط المواقع التي تهتم بترويج أدب الإنترنت الصيني في الوطن العربي باللغة العربية.

رواية "زقاق البهجة" من أهم روايات أدب الإنترنت في الصين، والتي تدور أحداثها في شانغهاي عام 1942م. فبعد غزو اليابانيين للشمال الشرقي للصين، يهرب "زهاو ديان يوان" إلى شانغهاي ويستقر فيها ليخوض مغامرات مليئة بالإثارة، في بيئة مُمتلئة بالجواسيس والمواجهات، وفجأة تظهر من المجهول امرأة تغير خارطة الفوضى التي اعتادها، فيبدأ في البحث عن أسرار مدفونة منذ أعوام كثيرة ليعيش قصة حبٍ يختلط فيها المعقول باللامعقول.

زهاو وكوكو، بطلان يعيدان تسوية ما مزقته الحرب، يكتبان تاريخاً حقيقياً ومُشرقاً للإنسان الصيني في مواجهة الفقر والأحداث والاستعمار الياباني والأجنبي. ربما هذا هو أكثر ما يلفت الانتباه إلى شخصين النقيضين، ونبئت بينهما بذور الحب والرومانسية، فأصبح العالم من حولهما بحروبه، ووطنهما الذي يعاني عالماً قابلاً للحياة من جديد. كأنه ينهض من بين صرخات الحرب السابقة، نجت صرخة حبٍ تريد أن تفتتح عصر تغيير شعاره المحبة ووحدة الناس في وجه الشر. كما أن ما تتمتع به شخصية الفتاة كوكو من غرابة وتصرفات مُختلفة عن الناس من حولها في الرواية، يجعل منها شخصية تمثل المُستقبل الذي يحلم الكل بإنقاذه من أجل العيش فيه، فيما يمثل "زهاو" عزم الشباب الذي بعد كل ما يمرّ به العالم، فإنه يريد أن يعيش، لكنه لا يريد حياة مُصادرة، لا يريد حياة برسم الاستعمار والذل. ورغم كونه عاملاً بسيطاً، إلا أنه لا



بيدر جهاد

الأردن

長

樂

里

盛世如我願



يتوانى عن تقديم كلّ التضحيات التي تدفعه إليها طبيعته التلقائية، وحسّه الوطني الذي لا يقبل مُهادنة المُستعمر.

إنّ شخصية "زهاو"، العامل البسيط، والإنسان الذي يحاول الحفاظ على حياته وسط كلّ هذا الدمار، هو شخصية لا تتقاعس ولا تنكسر في مواجهة المصاعب والعصابات والجواسيس وجنود المُستعمر. لأنها على المستوى الأول مُشبعة بالأرض وبالمعنى الإنساني للعلاقات المُحيطة بها. ومن ناحية ثانية فإنّ ظهور "كوكو" في حياته منحه سبباً آخر للحياة والمقاومة.

لقد أتقن الكاتب، وبشكل واضح، بناء الشخصيات الرئيسية من أمثال كوكو وزهاو، ولم يغفل الشخصيات الأخرى المُساندة، أمثال الضابط "آباو"، الذي يسرق ويعتصب وينتهك كلّ حرّيات بلاده لكي يعيش كلباً لدى الجاسوس "بان كهفو" الذي يستخدمه لمسح كل قذاراته وأوساخه. الكثير من الشخصيات المُساندة تتناسل بلا توقف، ومن الصعب أن تجد شخصية منها لا تشبه حجر الفسيفساء في بناء النص.

لكن كوكو وزهاو يظلان عنوان الماضي والحاضر، كيف لا وهما يضحيان بكل شيء، حتى حبهما من أجل تحرير بلادهما. ويضحيان ليس بنفسيهما فقط بل وبالأبن المُحتمل لهما أيضاً، لكي يؤثنا حياة حرة لا تخضع للمُحتل الأجنبي.

في اللحظة التي يختار فيها "زهاو" قراره بالمواجهة وتصفية الخونة من تاريخ بلاده، تتصافر الأحداث، وبعد أن يرسم الكاتب صورة ملحمية لمواجهة "زهاو" و"بان كهفو" و"آباو" وكل ذيوله وجواسيسه، وفي لحظة الانفجار الذي يشكل مُنعطفاً حقيقياً يشي باقتراب لحظة التحرير. ينتقل الكاتب "بزهاو" عبر الزمن إلى القرن الحادي والعشرين، ليلتقي بأحفاده ويعايش لذة الانتصار الذي حققته الصين، وكيف أنّ التضحيات الفردية والصغيرة قد تخلق تراكمًا حقيقياً يؤدي إلى تحرير البلاد والإنسان، ويؤسس لحياة أكثر إنسانية.

عن الكاتب:

اسمه الحقيقي ليويه Liu ye، الاسم الذي

一边是山河破碎，乱世如麻，一边是烟花灿烂，盛世如歌。

曉騎校



番茄小说

الشباب لأدب الإنترنت.

عام 2020م تم اختياره ضمن أفضل عشرة كُتاب للأدب التاريخي، ومن أقوى مئة كاتب تاريخي في كتابة أدب الإنترنت.

يستخدمه في نشر روايات أدب الإنترنت هو فارس فرسان الامبراطور.

عضو اتحاد الكتاب الصينيين، مُهندس أتمّة الطاقة الكهربائية، عمل مُدرباً لأول دورة لكتابة الأدب عبر الإنترنت، مُنذ عام 2007م نشر "العصر الحديدي"، و"امبراطورية الكونغ فو"، و"عصر اللون البرتقالي"، و"دار عتيقة"، و"هجوم مُعاكس من شخص عادي"، و"مكتب التحقيقات الجنائية" وغيرها.

عام 2019م فاز بجائزة "ماو دون"، فرع

رونيه كايس : الأيدولوجيا من منظور التحليل النفسي المثالي، والفكرة، والمثل الأعلى

1

أصدر المُحلِّل النفسي الفرنسي المُعاصر رونييه كايس René Kaës كتابًا بعنوان: الأيدولوجيا: المثالي والفكرة والمثل الأعلى، L' idéologie : l'idéal, l'idée, l'idole سنة 1980م، وفي سنة 2016م، ظهرت طبعة جديدة، مزيّدة ومُنقّحة. وفي هذه الأخيرة، يحتفظ الكتابُ بأغلب الافتراضات التي وضعها المؤلفُ خلال الثمانينيات من القرن المُنصرم من أجل النظر إلى مسألة الأيدولوجيا من منظور نفسيّ. لكن السنوات الفاصلة بين الطبعتين قادت المُحلِّل النفسي رونييه كايس إلى تصورات ومفاهيمٍ فرضت عليه مُراجعة المُعطيات الكلينيكية، والتشديدات النظرية التي كان ينطلق منها في السابق. ومن جهة ثانية، فالسياق الثقافي والجيو- سياسي قد غيّر من الأشكال المُعاصرة لما سماه كايس قلق- الوجود malêtre داخل الحضارة- وذلك عنوان كتاب أصدره سنة 2012م- ولا مُبالغة في القول: إن لهذا السياق تأثيراتٍ تظهر من خلال التشكلات الأيدولوجية الجديدة، بل هي ظاهرةٌ على فضاء الواقع النفسي، بأشكاله ومحتوياته وسيروراته، عند الأفراد والمجموعات كما عند الجماعات والمؤسسات.

2

جاء المؤلف في سنة 1980م وليد حاجةٍ ضروريةٍ إلى إيجاد أجوبةٍ لأسئلةٍ مصدرها طبيّ كينيكيّ- حالات مَرَضِيّة- وعملِيّ نظريّ- التحليل النفسي للجماعة- وما كان يسند هذا العمل هو تلك التغيرات العميقة التي جاءت مع أحداث 1968م. لقد كان المُحلِّل النفسي رونييه كايس يلاحظ، وقتئذ، كيف يتأسّس الموقف الأيدولوجي، عند الذات الفردية، على أسسٍ هي من تلك التي تقوم عليها نفسية الطفل، وعلى "نظريات" هي من تلك التي تطوّرها تلك النفسية من أجل مُعالجة مجموعة من الأسئلة- الألغاز: الأصل؛ الميلاد؛ الإغراء؛ الاختلاف



د. حسن المودن
المغرب



رونيه كايبس

التماهي مع أشخاص محبوبين؛ ودوره الحاسم في تشكيل التكتلات والجماعات والمؤسسات سجّله فرويد سنة 1921م في دراسته -Psychologie des mass-es et analyse du Moi وهو موقف مفتوح على التحول وعلى التوافق مع مبدأ الواقع. ويُعدُّ أندري جرين André Green من المُحلّلين النفسيين القلّة الذين تخلّوا عن ذلك التصور السلبي في كليته من الأيديولوجيا، فهو يركّز في تحليله على الرغبة التي تسند الأيديولوجيا أكثر من التركيز على طابعها الضارّ والسلبي والتخريبيّ.

• الموقف الأيديولوجي الثاني هو موقف جذريّ راديكاليّ يخضع لنداءاتٍ ملحاحية صادرة من تلك القوة الجبّارة التي تأسست على النرجسية الطفولية. وهو موقف أيديولوجيّ يفرض نفسه ضدّ اللائقين وضدّ المجهول، وذلك بوصفه فكرةً ضدّ فعل التفكير، أو بوصفه عجزاً حقيقياً عن التفكير. ومن أهمّ خصائصه أنه موقف يأمر بفعلٍ وبيرره، ذو طبيعةٍ أمريةٍ، تشكيكيةٍ،

من التنظيم الذهني للأفراد والجماعات والمؤسسات. وكلّ واحدٍ من هذه المواقف يتألف في صورةٍ نسقي أكثر أو أقلّ انفتاحاً من أجل تفسير العالم. وعند الذوات، تكون تلك النظريات الجنسية المرتبطة بالطفولة هي الرّحم الذي منه تتولّد هذه الأنساق التفسيرية.

خلال الثمانينيات، كان كايبس يُعرّف الموقف الأيديولوجي من خلال ما يتشكّل من استيهاماتٍ وتماهياتٍ وآلياتٍ للدفاع تعمل على إنتاج تكوينٍ نفسيّ يميّز بالقوة الجبّارة للفكرة، وبسيطرة وظائف المثاليّ، وبالصورة المستحوّذة للمثّل الأعلى "الصنم". وبذلك، يتأسس الموقف الأيديولوجي على ضرورة بناء تفسير كونيّ على أساس مبدأ السبب الواحد.

يميّز رونيه كايبس بين الموقف الأيديولوجي الذي يتأسس على مثاليّ الأنا، والأيديولوجيا التي تتأسس تحت تأثير الأنا المثالية:

• الموقف الأيديولوجي الأول يتبلور داخل الأنا بوصفه شكلاً عليه أن يتحقّق بواسطة

بين الجنسين؛ وعلى أساس هذه الأجوبة، وبالقدر الذي تهيمن به تلك القوة الجبّارة للفكرة على تشكيلها، وتلك المُقتضيات النرجسية القديمة المُتعلقة بما هو مثاليّ، وتلك السيطرة المُرتبطة بالصنم أو بالمثل الأعلى، تكون تلك الأسس قد ترسّخت انطلاقاً ممّا يسمّيه فرويد بـ: Weltan-schauung: أي انطلاقاً من رؤيةٍ للعالم، مُتماسكة ومُهيكلّة بما فيه الكفاية، توفّر، بطريقةٍ غير ملموسةٍ، كلّ الأجوبة لكلّ الألغاز التي تواجه الذات.

كانت فكرة كايبس- وهو يدافع عنها إلى اليوم- هي أن الأفراد والجماعات والمؤسسات ينتظمون حول ثلاثة مواقف ذهنية رئيسة تتطابق مع رؤى للعالم Weltanschauungen: الموقف

الأيديولوجي، idéologique الموقف الطوباوي utopique؛ الموقف الأسطوري mythopoétique.

ولا يتعلق الأمر هنا بنظامٍ تطوريّ، فهي مواقف تتشكّل وتستقرّ في أوقاتٍ مُعيّنة

René Kaës



L'Idéologie

l'idéal, l'idée, l'idole

وبوسائل جديدة، يحاول استكشاف ما فيها من أبعاد جديدة، مُركِّزاً على السؤال الآتي: كيف يستمرُّ الوهم بأن الأوهام قد ماتت؟ أواخر السبعينيات، كنّا لا نزال تحت تأثير ما فعلته تلك الأيديولوجيات الخطيرة بالإنسانية- النازية، الفاشية، الانحرافات المتوحشة للماركسية، اللينينية، والماوية- لكن الأيديولوجيات الكبرى، التي تأسست في أواخر القرن التاسع عشر وخلال ثلثي القرن العشرين، قد بدأت تسقط وتنهار- سقوط جدار برلين سنة 1989م- ولكن، بالمقابل، ومع انطلاق العولمة، ستبدأ مجموعات أيديولوجية جديدة في الظهور: وهي ذات نزعة ليبرالية أو قومية أو أصولية دينية.

منذ الثمانينيات، كان رونييه كاييس من الباحثين القلائل الذين يدافعون عن فكرة أنه إذا ما انهارت الأنساق الأيديولوجية الكبرى التي سادت لقرنين من الزمن، فإن ذلك لا يعني إلا موتاً سطحياً للأيديولوجية. ويفترض المحلل النفسي أن الموقف الأيديولوجي هو استعداد دائم من الفكر الإنساني، وأن إظهار ذلك الموقف يكون تبعاً لثوابت نفسية في علاقتها بسياقات اجتماعية محددة. والفكرة هنا هي أن الموقف الأيديولوجي يبقى موجوداً حتى عندما تتغير محتوياته، وهو يظهر في شكل ذرات وشذرات متفرقة من دون تنظيم نسقي قبل أن يجتمع في أنساق أيديولوجية جديدة.

الحجة على أن الأيديولوجيات تموت لتعود من جديد هو ما وقع من الأحداث بعد ذلك- 11 سبتمبر 2001م بنيويورك، 11 مارس 2004م بمديرد؛ باريس 2015م- ما سمح بتشكّل أيديولوجيات يبدو أن الأصوليات الدينية هي أهمها. هناك مخاوف قديمة استدعت دفاعات صارمة وعنيفة وقاسية: الخوف من الإخصاء، القلق من التأنيث 'féminisation'، الهجرة الخارجية المرفوضة، واكتساح الإسلام المرفوض، هشاشة الهوية، تمجيد العنف. والأحداث الإرهابية التي شهدتها الألفية الجديدة هي من مظهرات الأيديولوجيات التي تسندها وتدعمها؛ ولا بد أن نفهم كيف ترتبط هذه الأحداث الدموية بتلك الأيديولوجيات

النظري الخاصّ بالتحليل النفسي للفرد لم يستثمر بعد في مقارنة الأيديولوجيا نفسانياً، وأن ليس هناك من تمييز كافٍ بين الأيديولوجيا بوصفها خطاباً نوعياً حول واقع العالم خاصّ بمجموعة اجتماعية وبين الموقف الأيديولوجي الذي أسسته ذات فردية ومجموعة معينة.

لا يقبل بأيّ اختلاف ولا بأيّ غيريّة، ويعلن أشياء ممنوع التفكير فيها. وبعبارة واحدة، فالموقف الأيديولوجي الراديكالي هو تنظيم نرجسي قائم على رفض جماعي لأي إدراك للواقع لصالح القوة الجبارة للفكرة، ولصالح تمجيد للمثالي، ولصالح تثبيت للمثل الأعلى أو الصنم.

يسجل رونييه كاييس أن هناك في التحليل النفسي غياباً لهذا التفصيل بين حقلي الواقع النفسي للذات والواقع النفسي للجماعة، مع أنه في هذا التفصيل تتشكل وتتبلور تمثّلات العالم؛ ويوضح أن المتن

3 في الطبعة الجديدة للكتاب 2016م، يؤكّد رونييه كاييس على فكرة استمرارية الأيديولوجيا بوصفها موقفاً ذهنياً؛



أندريه جرين

يضع صلاحية تطبيق التحليل النفسي على
الذهنيات الجماعية موضع سؤال.

5

تبقى مجموعة من الأسئلة تفرض نفسها: ماذا عن هذه العلاقة الإشكالية بين التحليل النفسي والأيدولوجيا؟ هل نملك ما يكفي من التحليلات النفسية للأيدولوجيا؟ هل هناك من تحليل نفسي لأيدولوجية من الأيدولوجيات الكبرى في مجتمعنا وعصرنا؟ وماذا عن أيدولوجية التحليل النفسي ذاته؟ هل يمكن أن نتحدث عن التحليل النفسي في علاقته بالمواقف الثلاثة التي حددها كاييس: ما الموقف الأيدولوجي للتحليل النفسي؟ وهل شهدت محتويات هذا الموقف الأيدولوجي للتحليل النفسي تحولات وتغيرات؟ ماذا عن الموقف الطوباوي والموقف الأسطورشعري للتحليل النفسي؟

مركزية؛ وعمل على استعارة مفهوم الرابطة الاستبدادي *lien tyrannique* من التصورات التي وضعها د. ملترز. D. Meltzer سنة 1968م. وقد أخذ منه بالأخص تلك الفكرة التي تقول إن الاستبداد هو دفاع ضد مخاوف الإحباط والاكتئاب. والأيدولوجيا، بوصفها شيئاً استبدادياً، تعمل على تنظيم أمرين: الأول علاقات الخضوع للشيء الاستبدادي، والثاني روابط السيطرة على الفرد والجماعة الخاضعين لهذا الشيء الاستبدادي، وذلك من أجل مقاومة تلك المخاوف.

4

في طبعته الجديدة، كما في طبعته السابقة، هدف هذا الكتاب ليس هو تحليل أيدولوجية محددة، بل إنه يحاول أن يؤسس بعض العناصر التي تساعد على القيام بتحليل نفسي للذهنيات؛ وهو يحاول، فوق ذلك، التوسع من أجل مقارنة المواقف الثلاثة: الموقف الأيدولوجي؛ الموقف الطوباوي؛ الموقف الأسطورشعري - وهو في كل ذلك

الراديكالية، وأن نستوعب مُحدداتها وسيروراتها النفسية، وأن نتساءل: ما سبب هذا الرعب كله؟ ولماذا يبقى هذا الشر الراديكالي المُدمر للإنسانية داخل كل كائن إنساني من أجل تلك الفكرة ذات القوة الجبارة، من أجل ذلك الشيء المثالي العنيف، من أجل ذلك المثل الأعلى الديني؟ وأن نحاول أن نتمثل كيف يكون اللاوعي أمام هذا الرعب الذي يثيره الإرهاب: كيف يكون رد فعل اللاوعي، كيف يكون فعله، وما هي الدفاعات التي يستثيرها داخل الذات وداخل الجماعة؟

مع ذلك كله، يبقى الافتراض الأساس عند رونييه كاييس في الطبعة الجديدة من كتابه: الموقف الأيدولوجي، سواء كان شذرياً أو نسقياً، لا بد له من ثلاثة مكونات: القوة الجبارة للفكرة؛ شيء مثالي نموذجي؛ مثل أعلى مُهيمن "صنم".

منذ أبحاثه خلال الثمانينيات، بدأ تحليل رونييه كاييس يغتنى بمفاهيم عديدة: يحتل فيها مفهوم الترابطات اللاواعية *alliances inconscientes* مكانة

ليليات رمادة وفن تحرير الحياة من عزلتها

أ.د.

تُغازل رواية "ليليات رمادة" للروائي الجزائري "واسيني الأعرج"، الصادرة عن "دار الأداب"، في بيروت، فعل الكتابة كأحد سبل مواجهة الموت والأفول في ظل الأزمات والتمسك بسلاح الحب كأحد أسرع النجاة وسط قسوة الموت، حيث يقدم "واسيني" على لسان بطلته- رمادة- وصفة سحرية للتداوي ومواجهة مشاعر الذبول والفناء عبر الكتابة باعتبارها لقاح المبدعين الذي يدرأون به بطش الفناء، كلما أطل عليهم في الخلفية في ظل ما نعيشه تحت وطأة الأحداث المتلاحقة.

"ليليات رمادة" من بواكير الأعمال الأدبية التي تحدثت عن الجائحة، إذ تدور الرواية حول الطيبة "رمادة" والمايسترو "شادي" الذي يستعد لإحياء حفلته الأخير في دار الأوبرا الوطنية، قبيل سفره إلى فيينا، نظراً لالتزاماته الفنية هناك. يلتقيان، فتتغير حياتهما كلياً، ليلة واحدة كانت كافية ليكتشفا الحياة الكامنة تحت رماد الأيام، إلا أن انتشار وباء كورونا، غير كل شيء وباعد بينهما، لكنه لم يفلح في هزيمة "رمادة" وطبي صفحة هذا العشق الذي ولد بين شقوق حادة الاتصال. ولكن، مع الأسف، يُفاجأ "شادي" وهو في فيينا بإصابته بفيروس كورونا، لكن حبه لرمادة يجعله يقاوم من أجل البقاء ويتحدى الموت، رغم قسوة المرض المفجعة في ليالي العزلة الباردة، تقرر "رمادة" أن تكتب كل ليلة رسالة إلى شادي، حتى وهي تعرف، سلفاً، أنه لن يقوى على قراءتها بسبب وهنه الصحي، لكنها تمسكت بخيط الوصل بينهما عبر الكلمات. واعتبرتها تمانم غيبية، تصله حتماً عبر فضاء روحي، يُجيدا استقبال إشارات الخفية.

تسير شخصيات الرواية في خطين متقاطعين؛ أحدهما يرمز للحب والإنسانيات، والآخر يلتصق بالموت وشبح الفقد. وكأن الرواية تعيد إنتاج مفهوم أن المسافة بين الحياة والموت باتت لا تتعدى مليمترات، بينما يغوص "واسيني" خلال الأحداث في فكرة فلسفية عميقة تتقاتل داخلها اليقينيّات فيما بين الحياة والموت، حيث



شيرين ماهر

مصر

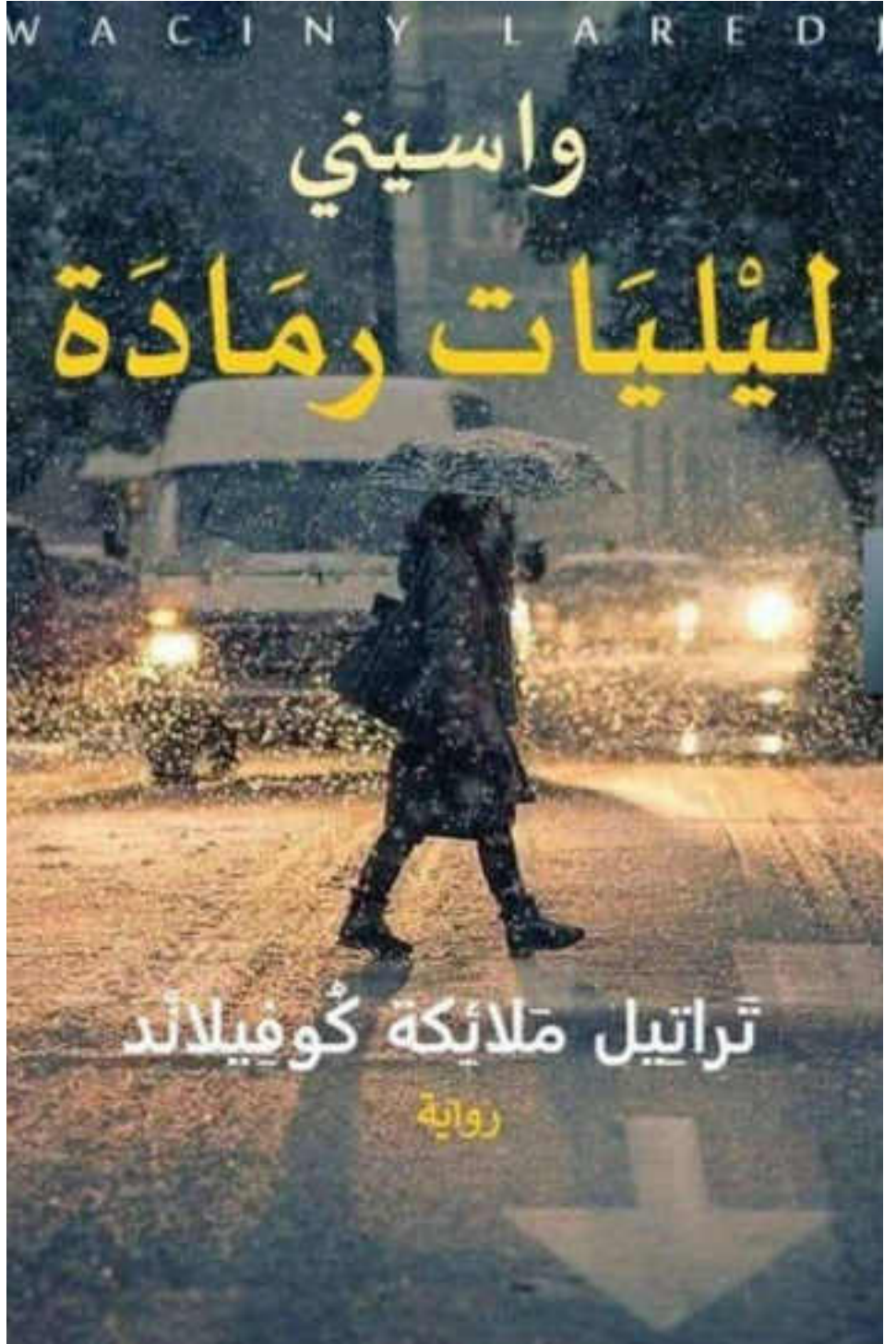
واسيني الأعرج

التي أسمتها رمادة "أنثى الشيطان"، حيث كان يشكل وجودها في حياة شادي فخ الفناء بالنسبة "لرمادة"، حتى وإن كان ذلك من وحي هشاشتها وتشبثها المبالغ فيه "بحب" كُتب عليه الفناء منذ لحظة الميلاد الأولى. بانوراما أنثوية غزلها الكاتب الكبير "واسيني الأعرج" بقلمه، الذي يبحر بعناية في نفسية المرأة ومكامن قوتها وضعفها، الذي ربما انقلب في لحظة إلى طاقة مضاعفة من الجلد والمثابرة. شغله كثيراً لغز "النسوية" الحائر بين فخاخ الحياة. وكيف تلعب العاطفة دور البطولة الأبدي في حياتها مهما كان البطل. اتخذ الكاتب أيضاً من الجائحة مساحة مشتركة بين كافة شخصيات الرواية، ليجعلها المجهر الكاشف لدواخل كل شخصية، حيث عاشت كل شخصية في الرواية مساحتها الخاصة من الخوف والقلق وفق تركيبها النفسية: هناك البروفيسور "هبري"، مدير معهد "باستور" ورئيس قسم الميكروبيولوجيا، الذي كرس علمه ووقته وجهوده لأبحاثه العلمية وصولاً

كانت "رمادة"، بطلة "واسيني" الرئيسية طيلة الأحداث، لكنه أحاطها ببطلات أخريات يدعمن أحلامها ويعضدن من نوبات الضعف التي كانت تأخذها في مهب رياح لا عودة منها، وعلى رأسهن؛ والدتها "زهرة" التي تعيد وصلها بكل ما هو إيجابي في حياتها، فكانت طاقة النور التي تتحسس بها الطريق وتطمئن في وجودها إلى حاضرها. كذلك أختها الصغرى "بهار" التي كانت أكثر جراحة منها في انتزاع المتعة من بين كفي الحياة من دون أن تحسب حساباً للآخرين ولا تكذب نفسها مشقة التنازل أو تحمل المزيد من الأعباء. وهناك "نور" زوجة أبيها وجارتها التي كانت تعاني المرض النفسي والاكتئاب، لكنها حفظت "لرمادة" مقتنيات والدتها من الضياع بعد أن عزم والد "رمادة" على التخلص من كل متعلقات والدتها ظناً منه بأنها توفت بكوفيد. وأخيراً "ميشا" عدوة "رمادة" اللدودة وسارقة أمانها في علاقتها بحبيبها "شادي؛ تلك "الابنة" بالتبني وعازفة الكمان التي ترافق "شادي" في كل حفلاته،

تتصادم فراغات الحياة وتتصدع الحقائق وتتقزم كافة الأشياء. حقيقة واحدة يصعب هزيمتها وهي أن الخلود والديمومة للموت وليس للحياة مع الأسف؛ إلا أنه ينتصر لأبدية النصوص التي تتحدى الفناء وتبارز الموت بالحب، والذبول بالشغف، والغياب بالوصل مهما كانت صيغته. فالكتابة هي التي تُخلد المعنى في مواجهة انطفاء الحياة.

لم يكن مُستغرباً أن يشكل الحضور الأنثوي المكثف مُرتكزاً سردياً واضحاً في "ليليات رمادة" فالصوت الأنثوي له الغلبة في مشروع "واسيني" الأدبي، حيث يجعلها دوماً تدفع الظلم عن نفسها بفعل الحكي؛ مثلها مثل "شهر زاد" التي كانت تتشبث بطوق الحكي الذي يمنحها كل ليلة نجاة مؤقتة وميلاداً جديداً. وبنفس المفهوم السردي، تَسْطُر "رمادة" رسائلها، لا ليقرأها الناس، بل لتتمكن من مواصلة العيش والبقاء على قيد الحياة. لقد خاضت معركة الانتظار التي توثقها الكتابة على مشائق المجهول بيقين لحظات الوصول.



تتألف الرواية من ثلاثين رسالة، سطرتها "رمادة" بشغف اللقاء وولع الانتظار، فيما كان وقودها طيلة الأحداث اللهفة والإصرار على اصطيد الأمل من مُستنقع الواقع. كل ليلة تغرس ياسمينة العشق في فخارة اليقين والوصل الروحي الذي لا ينقطع. كانت تغمس بين سطورها تمانم التمني، وتنثر تعاويذ الرجاء في بهو الانتظار الطويل، عسى أن تعيد لها الأيام أطياف الحلم الذي التهم الوباء جناحيه وباعده عنها بعد أن كاد وشيكاً "كضي وليد" في مآقي الفجر. مع كل حرف تسطره إلى حبيبها، تستنشق أكسجين الحياة بمعزل عن ذرات الوباء المُنفشي. وفي كل لوحة لقاء افتراضي ترسمها على الأوراق، تكتسب روحها وقوداً يكفيها حتى تصل لموعد رسالتها التالية، طمعاً في لقاء حقيقي، تنتظره بيقين، حتى يعيد بعثها من جديد.

على أنغام ليليات العازف الفرنسي الشهير "فريدرك شوبان" كانت تتهاى كلمات "رمادة" عبر رسائلها الثلاثين. ما عليها سوى أن تدع موسيقى "شوبان" تتسلل إلى وجدانها، لتشرع في الكتابة ويدب الشغف في أوصالها. ومثلما كان يترك "شوبان"، بين نغماته الحزينة، كومة رماد مُحترقة من روحه الخافتة، كانت تتلاشى "رمادة" في عالمها المُشتهى الذي تناجي فيه مُستقبل يرتجف بين أيادي المجهول. تُقدم القرابين على إيقاع البيانو الباكي، مُرتجبة إشرافة أمل تدفعها نحو مواصلة الركض خلف النجاة الفارة من عالمنا. تبدأ رسائلها دوماً بعبارات حوارية قوية تعرج منها إلى تفتيت كتلة ألمها على أعتاب السطور. تهذي من قسوة الواقع بعد أن جرده الوباء من آخر أقتنعه. كانت ترى الوباء تصفية حساب مع البشر، يلقنهم دروساً لأذعة في فنون العيش، حيث نزع عنهم طمأنينة الاعتقاد والتهم طقوسهم الحميمة. أسدل سواد العزلة وفكك موكب الزيف. أحكم قبضته على الأنفاس وأصدر قوانينه الانتقامية التي تصوغ عدالة عمياء. ويا ليت البشر يتعظون!

أما النهاية، فقد جاءت كما الصفعة القوية، حيث يعود "شادي" إلى وطنه على كرسي مُتحرك بعد صراع كاد يخسر فيه حياته

الكسير، فيضيع عمرها هباءً مرتين؛ مرة عندما تزوجت بعقلها لا بقلبها، ومرة عندما طعنها عقل زوجها من فرط جموده وقسوته وأنانيته. أما "شادي" كان يرى في الموسيقى ترياق الحياة ويغترف من جموح المشاعر حتى يقهر الواقع، إلى أن طالته يد الوباء، ورغم جبروت الفيروس، لكن عزيمته المُنتشبة بحب وليد ينتظره بأرض الوطن، جعله يناضل بعزيمة الفرسان، فيما تبقى "رمادة" لا تكثرث إلا لحبيب ألقته الدنيا في طريقها الضائع على حين غرة، كي تهتدي به إلى الحياة من جديد وتتشبث معه بالبقاء رغم الغياب وظلمة الوباء الناهش لجسده وروحها.

إلى لقاح ينقذ البشرية من هلاك الوباء، كأحد أشكال التعبد في غاية سامية تبرز دور العلم والعلماء في المُجتمعات في وقت الازمات. وهناك "بكر"، شقيق رمادة، الذي تعاون مع الشرطة الوطنية للقضاء على العصابات والمافيا التي تتاجر في زمن الوباء وتكتسب من عذابات الناس، ليثبت أن الخير موجود مهما كانت سطوة الشرور. هناك "زهرة" والدة رمادة، التي تقتلها العزلة وشكوك زوجها بأنها مُصابة بكوفيد، فيفرض عليها حكمه المُسبق بالموت ويهجرها، بل ويقرر الزواج بغيرها وطردها خارج منزلها، لتموت قبل الموت بطعنة خذلان صوبها إلى قلبها

وما وراءها من تبعات، التي تخلق مساحة من التوازن داخل النصوص الإبداعية المعروفة "بأدب الأزمات". والواقع لم تكن "ليليات رمادة" سوى بوح البشرية الذي جاء في كنف لحظات كاشفة لما نواريه من ضعف خلف جدار الحياة الصاخبة.

مع كوفيد، ليخضع إلى علاج تأهيلي لفترة ليست معلومة، فيما تصاب "رمادة" بأعراض الوباء وتبقي في المشفى رهن النهايات المفتوحة وتوقعات القارىء إذا ما كانت ستنجو لصغر سنها أم ستموت مثلما ماتت صديقتها الطيبة الشابة؟ وهل سيسترد "شادي" عافيته أم سيظل على قيد الحياة بأعضاء شبه مُعطلة وروح مُنطفئة تنتظر التحرر من قيد العجز والمرض؟ تلك النهاية المفتوحة جعلت الدرس المُستفاد هو، كيف علينا أن نبارز الموت حتى ولو لم نكن نمتلك سوى سيوف ورقية ما دمنا لا نزال على قيد الحياة؟ وكيف علينا التقاط العظمت، حتى لا تمر التجربة ثقيلة بلا قيمة مُضافة بجوار العذابات؟

لقد نجح "واسيني" في "ليليات رمادة" أن يحيل الشعور بالخطر إلى حالة مُحتملة قابلة للتفاوض الشعوري، كاشفاً أن الكتابة مسؤولية فردية وكذلك جماعية تجاة المُجتمع، و كلتا المسؤوليتان تحتم على معشر الكتاب القيام بعمل بحثي عميق لرصد الظواهر المُجتمعية والنفسية اللصيقة بالازمة. كهذه الثنائية بين الحقيقة



ولادة العرب في الصورة

الفوتوغرافيا سلسلة مقالات وتجارب

فوتوغرافيا

الجزء الأول

البدائيات:

في 19 أغسطس عام 1839م تبنت الحكومة الفرنسية اختراع لويس داغير لشريحة الفيلم وقدمته هدية للعالم. وأعلن فرانسوا آرغو زعيم الحزب الجمهوري أمام الجمعية الوطنية الفرنسية عن هذا الاختراع الذي سيكون "له الفضل في تسجيل عجائب الشرق، وسيُسهم في تقدّم العلوم، خاصة علم الآثار، الذي كان يتطلب أكثر من عشرين سنة وعشرات المُنقّبين والاختصاصيين لنسخ ملايين الرسوم والحروف الهيروغليفية، في حين يمكن لمصوّر واحد إنجاز هذا العمل بسرعة قصوى". بعد أربعة أشهر من هذا الإعلان وقف محمد علي باشا قرب هذا الجهاز "الكاميرا" لمتابعة التقاط أول صورة في الشرق، حيث كان يقوم المصور الفرنسي فرديريك غوبيل فيسكه رفقة الرسام الفرنسي هوراس فيرنيه بجولة في مصر والشام، وقد أقنع محمد علي باشا بأن هذه الآلة يمكن أن تسجل صوراً لا تُمحى، ويصف تلك التجربة بقوله: "كان وجه محمد علي مشحوناً بالاهتمام، وتكشف عيناه حالة من الاضطراب، زادت، حينما غرقت الغرفة في الظلام استعداداً لإضافة الألواح الزجاجية فوق الزنبيق. خيم صمت مُقلق ومُخيف، ولم يجرؤ أحد على الحركة، ثم انكسرت حدة السكون باشتعال ضوء أضواء الوجوه الشاحبة، وكان محمد علي الواقف قرب الكاميرا يسعل ويقطب حاجبيه، وهي حالة قيل أنها تصيبه عندما يُفاجأ بحركة. ثم تحولت حالة جلالته إلى الإعجاب والاستغراب وصاح: هذا من أعمال الشيطان، ثم غادر وهو ما زال مُمسكاً بمقبض سيفه وكأنه كان يخشى مؤامرة لقتله".

مع احتلال نابليون بونابرت لمصر وجزء من الساحل الفلسطيني في أواخر القرن الثامن عشر، تدفقت الحملات العلمية والدينية على المنطقة. ثم مع ضعف نفوذ الامبراطورية العثمانية وتمدد دولة محمد علي باشا من مصر إلى الشام في أوائل القرن التاسع عشر، والذي مع خلفه إبراهيم باشا تركا بصمة مهمة على الحياة السياسية في مصر والشام، حيث منح إبراهيم



صالح حمدوني

الأردن



البطريك- المصور :غاربيديان

السويسري جون لويس بوركاردت سنة 1823م، والذي قدم وصفا دقيقا لعدد من الأماكن الأثرية والمُدن والقرى في مصر وبلاد الشام، على إثره، وفي عام 1844م، قام جورج سكين كيث بتصوير البتراء ونشر عنها أربعة كتب أثارت فضول المصورين الأوروبيين الآخرين؛ فتبعه عدد من المصورين مثل جيمس غراهام- أول مصور أوروبي يقيم في القدس- الذي افتتح ستوديو فيها أوائل خمسينيات القرن التاسع عشر، ثم كلفت وزارة التربية والتعليم الفرنسية المصور أوغست سالزمان بمهمة "علمية تمديدية"

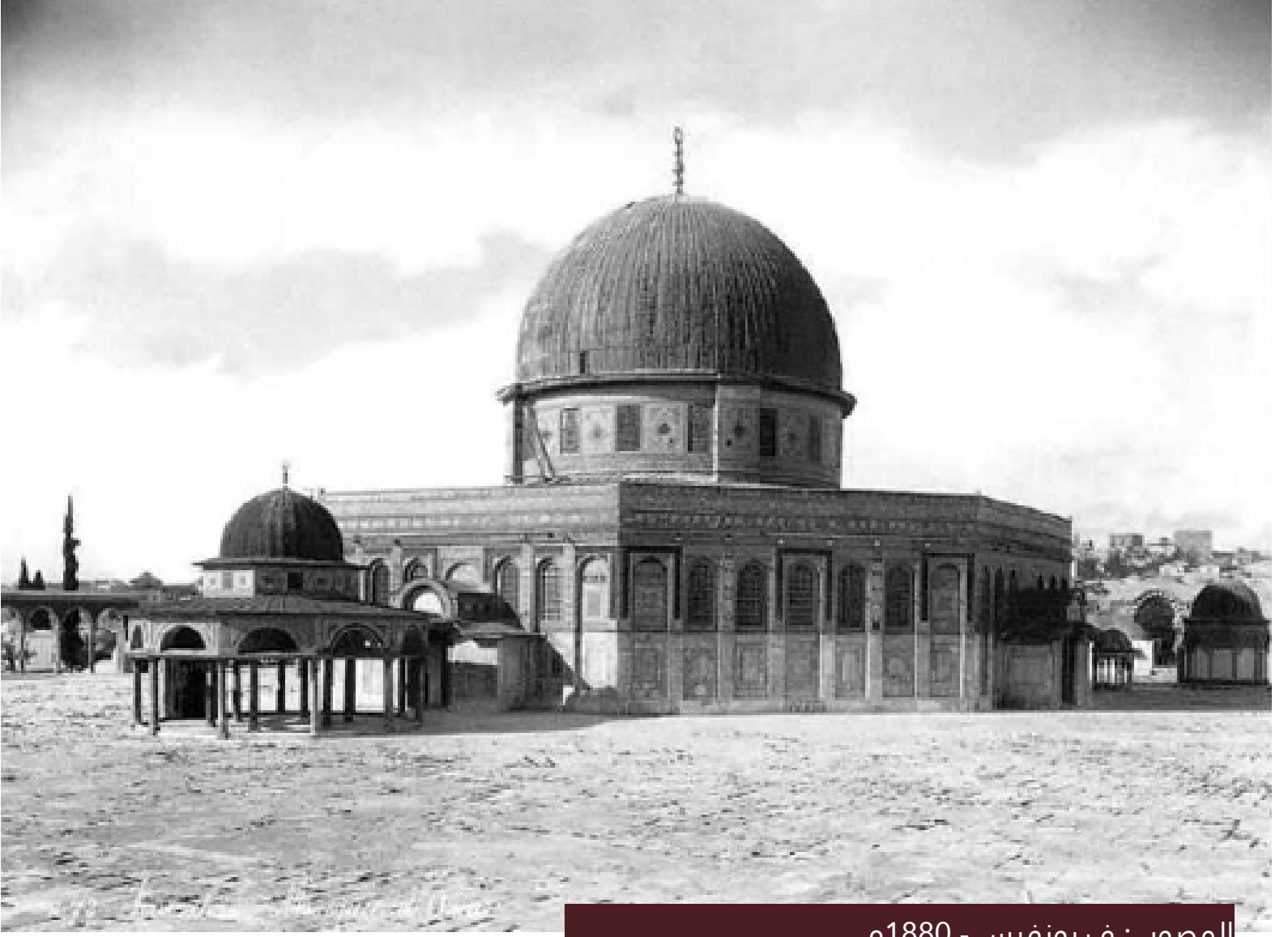
المُستشرقين وفّر العديد من سنوات الارتحال والتنقل والعمل، وقضى على مهنة الرسامين الذين كانوا يشاركونهم رحلاتهم عمليا، لكنهم احتفظوا بنفس نظرة المُستشرقين الأوائل الأحادية والاستعلامية، كما أصبحوا مُرتبطين بمقاصد الاستشراق في تهيئة القوى الاستعمارية لغزو هذه البلاد والبحث عن المقولات الدينية التي وردت في الكتاب المقدس "التوراة والإنجيل".

في عشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر نُشرت العديد من كتب الاستشراق في أوروبا، ولعل أهمها ما نشره المُستشرق

باشا حقوقاً أكثر للأقليات الدينية، وسمح بهجرة الأوروبيين إلى المنطقة، وتم فتح العديد من القنصليات الدبلوماسية في المُدن الكبرى، أولها القنصلية البريطانية في القدس عام 1838م.

في هذه المرحلة كانت أوروبا تعيش حالة من الاستقرار الفكري والسياسي. الفكري الذي نتج عن العديد من الاكتشافات العلمية والتطورات الصناعية، والسياسي الذي أفرز دولاً قومية بدأت بصياغة مشاريعها التوسعية وتطلعاتها للتمدد في كل الاتجاهات بحثاً عن الثروة والثروات التي تدعم نفوذها وسيطرتها، ولتغذية مآكباتها الصناعية المُتصاعدة. لذا كان وصول التصوير الفوتوغرافي إلى المنطقة العربية تعبيرا عن ذروة التنافس الغربي لاقتسام الامبراطورية العثمانية. وكان الرحالة والمُستشرقون الأوروبيون قد أنتجوا مئات الكتب التي تصف الشرق وعجائبه وطباع سكانه، كما أسهم الرسامون الأوروبيون في هذا المنحى حينما كانوا يرسمون الآثار والمُدن المهمة التي كانوا يزورونها ويعرضون لوحاتهم في المُدن الأوروبية. ومن المعلوم أن هؤلاء جميعا كانوا ينظرون إلى هذه البلاد نظرة استعلامية وعجائبية، فقد اكتسب الاستشراق الأوروبي منذ بداياته في القرنين السادس عشر والسابع عشر منحى أيديولوجي هدفه وضع حدود معرفية بين الشرق والغرب، وتكوين معرفة جديدة للغرب عن الشرق تُمهّد للسيطرة عليه. ومع تنامي الروح الأوروبية سعت هذه الدول لشرعنة السيطرة على أطراف العالم. وكان للاستشراق الفني دوره في خلق صورة نمطية سلبية عن الشعوب الأخرى، لذا سيكون من الصعب فصل اللوحة الاستشراقية التي تم إنتاجها- بمشاركة أوائل الفوتوغرافيين- عن الذهنية الأوروبية الناشئة، والتي حاولت تكريس صورة الشرق والشعوب الأخرى التي بدأت حقيقة من ترجمة كتاب "ألف ليلة وليلة" 1711-1704م، هذا الشرق الدموي، المُضحك، الساذج، المُتعصب، المادي، الشهبواني....إلخ.

دخول الفوتوغرافيين على خط رحلات



المصور : ف.بونفيس - 1880م

كرابيديان بعد رحيله عن اسطنبول في كاتدرائية سانت جيمس للأرمن، وأمضى منذ 1844م خمسة عشر عاماً فيها يقوم بتجارب على التصوير الفوتوغرافي، ثم غادر إلى اسطنبول وأوروبا لتعلم الفوتوغراف، ثم عاد إلى القدس بعد ترسيمه بطرياً فيها، ومع وظيفته هذه كان يدرّب عدداً من الأرمن على الفوتوغراف، وأسهم في انتشاره وازدهاره في المنطقة، وبرز من تلامذته الأخوين غرابيد وكيفورك كريكوريان اللذين اشتهرا خلال عملهما في استوديو الكنيسة الأرمنية بالتقاط صور البورتريه للأهالي، وكانت تسمى "صورة الهيئة"، كما تدرب على يدي كرابيديان أول فوتوغرافي عربي وهو خليل رعد. لا يمكن فهم تطور الفوتوغراف في المنطقة العربية من دون فهم الظروف التي جعلت منه أداة ووسيلة مُتسارعة النمو والانتشار، خصوصاً مع أخبار الاكتشافات في علم الآثار وأعمال افتتاح

زادت من الاهتمام بالشرق. أرسلت فرنسا إلى لبنان قوة عسكرية عام 1860م لحماية المسيحيين إبان الحرب الأهلية التي اندلعت هناك، كان ضمن هذه القوة عدد من المصورين مثل غوستاف لوغري، وف. بونفيس الذي استقر في بيروت وافتتح أول ستوديو في محلة باب إدريس بعد أن أحضر زوجته وابنه، وتحول هذا الاستوديو إلى قبلة للمصورين، ومركز أرشيف فوتوغرافي عن الشرق حتى العام 1918م، وكتب في مذكراته: "كل شيء يبدو ثابتاً في الشرق حتى في التفاصيل الدقيقة، عشرون قرناً مرّت من دون أي تغيير في شكل أو ديكور هذه الأرض الفريدة؛ لذلك علينا العمل بسرعة للتمتع بهذه المناظر، فالتقدم سوف يُنهي هذه المشاهد ويدمرها. والمدنية التي تدخل في كل منحى من مناحي الحياة سوف تنتهي في هذه البلاد خصوصيتها". في القدس أقام الأسقف الأرمني يساي

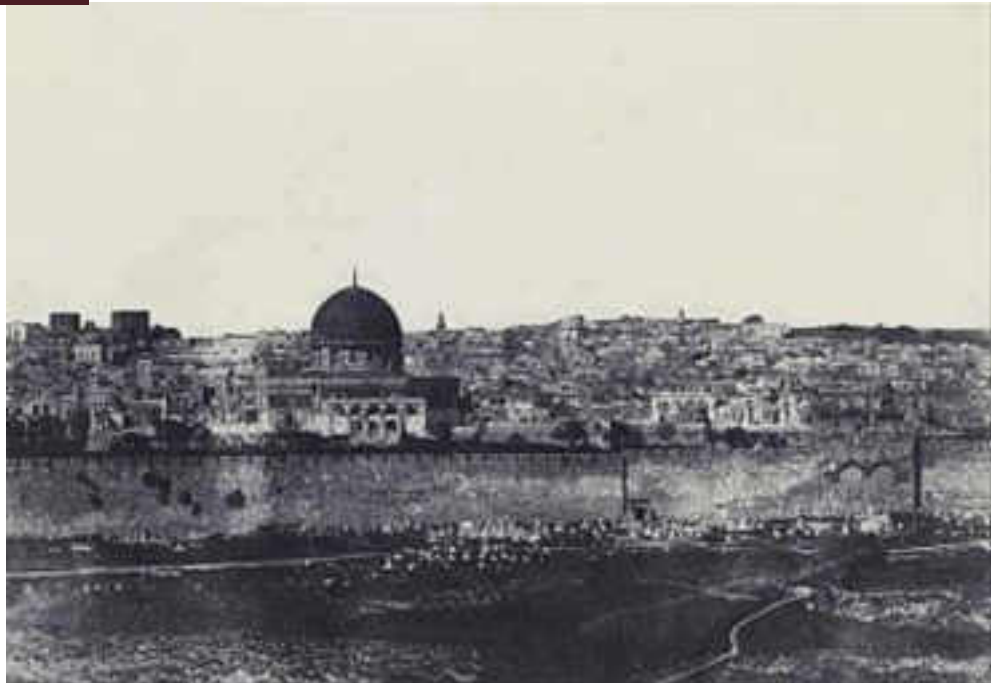
حيث قام بتصوير أكثر من 170 صورة طبع بعضها في كتاب صدر في باريس سنة 1856م ونال جائزة ذهبية في معرض باريس الأول.

يُقدّر الباحثون عدد المصورين الذين جاؤوا إلى الشرق- مصر وبلاد الشام تحديداً- خلال عقدين من القرن التاسع عشر بأكثر من 300 مصور. ويجب الانتباه لتطورين مُهمين أسهما في إبراز أهمية الصورة الفوتوغرافية في أوروبا كمصدر جديد ومُختلف للتعرف على الشرق، وهما استخدام البطاقات البريدية، ودخول الصورة عالم الصحافة الأوروبية خلال عام 1880م. وتجدر الإشارة إلى رحلة الفوتوغرافي الروسي غابرييل دي رومين الذي قام برحلة إلى القدس خلال الأعوام 1857-1859م رفقة الدوق الروسي قسطنطين ابن القيصر نيقولا الأول، الذي التقط الكثير من الصور ونشرها في باريس في مجلة "لا غازيت دو نورت" والتي



صورة تذكّر بالسيدة مريم والمسيح الطفل في الناصرة

المصور : دوماس- بدوية من بيروت 1880م



المصور : سالزمان



بيروت - للمصور : ف.بونفيس

على وعي وثقافة ألف ليلة وليلة. فالشرق في لوحات الرسامين الأوروبيين مكان مُتخيل مليء بالإثارة الجنسية والسحر وليالي المجون والجواري. هذه النظرة انسحبت على الفوتوغراف الأوروبي للشرق، فقد صور الفوتوغرافيون نساء الشرق في أزياء مختلفة، وأحيانا عراة وفي أوضاع مثيرة، وصور عديدة وزعت في أوروبا لنساء عاريات تحمل أسماء نساء الجزائر ونساء النوبة وبدويات الشرق خصوصاً عند المصورين الفرنسيين المبكرين. وبشكل عام كان الفوتوغراف في مراحله الأولى- لغاية الحرب العالمية الأولى- يُسهم في تكريس ما أراد تقديمه الاستشراق الجديد، إنتاج معرفة مُبتسرة عن جزء مُتخيل من العالم باسم "الشرق" مع صور نمطية عما فيه من خراب وعنف وتعصب وخواء واسترخاء.

في ثلاثة مجلدات بدءاً من عام 1868م، وضمت تفاصيل دقيقة لجغرافيا سيناء وقبائلها وأزهارها وحيواناتها، وهذه البعثة ضمت ضباطاً كانوا على تواصل دائم مع وزارة الحربية البريطانية. بنفس الوقت كانت هناك بعثة أخرى تقوم بمسح المنطقة من العريش حتى الإسكندرون. الجيش البريطاني استخدم ما أنتجته هذه البعثات من صور ودراسات أنثروبولوجية وخرائط في احتلال مصر عام 1882م، كما استعملها الجنرال اللمبي لاحتلال فلسطين إبان الحرب العالمية الأولى. ومن الملاحظ أن عدد من المصورين الفوتوغرافيين الذين رافقوا هذه البعثات كانوا يسجلون ملاحظاتهم على الصور، وتفيد بصلاحيات البلاد "فلسطين وشمال سيناء" للتطوير والتحديث كوطن قومي لليهود. بدايات الفوتوغراف في الشرق تأثرت إلى حد كبير بالثقافة الأوروبية التي تأسست

قناة السويس، فأصبح- بحسب باحثين- الإنتاج الفوتوغرافي من مصر والشام ثاني أكبر إنتاج بعد أوروبا. فلطالما كانت مصر وبلاد الشام بلداً غريبة عن الأوروبيين مع هالة من التقديس المرتبطة بالكتاب المقدس. ومع مئات من اللوحات المرسومة التي نقلها المستشرقون إلى أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر تعرّف الأوروبيون نسبياً على هذه المناطق، مع ما استغرقه ذلك من عمل على مدار سنوات طويلة بحثاً وتنقلاً. لكن مع التطور في تقنيات الفوتوغراف المترافق مع بناء أساطيل السفن التجارية وتنشيط كراسي الدراسات الشرقية في الجامعات الأوروبية المختلفة، ومع تزايد النزعات التوسعية للدول القومية الأوروبية وضعف الامبراطورية العثمانية، كل ذلك أسهم في استخدام واسع للكاميرا تلبية للحاجات المتعددة الناشئة وخدمة لها.

مثلاً، تأسس "صندوق استكشاف فلسطين" في لندن عام 1865م، والذي أرسل بعثات علمية إلى معظم مناطق سوريا الكبرى ومصر، من ضمنها عسكريين بريطانيين أعدوا خلال جولاتهم في المنطقة عشرات الخرائط والتقطوا آلاف الصور. كان الهدف المعلن لهذه البعثات هو استكشاف الماضي وتوثيق الأماكن الأثرية. وقد مول مثقفون توراتيون مشروع استكشاف سيناء وفلسطين بهدف "تتقيف تلامذة العهد القديم"، ومعرفة الطرق التي سلكها اليهود أثناء الخروج من مصر. هذه البعثة تحديداً أنتجت آلاف الصور التي حُفظت





صورة نشرت تحت اسم بيت يهودي في القدس



بيت لحم - المصور سالزمان



الملف:

سبيلنا



خيرى بشارة

نقد 2- أغسطس 2023 021

خيرى بشارة : مخرج بدرجة "فنان بوهيمي أعظم" !

مُصطلح الفنان البوهيمي يُطلق على الفنان الذي يميل إلى اتخاذ سلوك أو العيش بنمط حياتي غير مألوف، وينطبق هذا على إنتاجه الفني أيضاً، وهذا المُصطلح ينطبق إلى حد كبير على المخرج "خيرى بشارة" سواء في أعماله الفنية، أو حتى في حياته التي يأبى دائماً أن يرتدي فيها البدلة، وهذه الملاحظة تصلح جداً كمُنطلق لقراءة مشوار المخرج الكبير بأكمله، وكذا تصلح معنى ومغزى لكل أعمال مُخرجنا الكبير، وعنواناً لتجربته وتصنيفاً لمدرسته في الإخراج.

مدرسة عنوانها "الاستشعار الصادق لنبض الناس والشارع بعين فنان مُختلف"، "فخيرى بشارة" هو أحد أضلاع مثلث مُخرجي الواقعية الجديدة في بداية ثمانينيات القرن الماضي مع "محمد خان"، و"داود عبد السيد"، وهذا المثلث الذي يرمز لجيل كامل يمتد لأكثر من أضلاعه الثلاثة ليشمل: "عاطف الطيب"، و"سمير سيف"، وآخرين ممن شكلوا سينما الثمانينيات والتسعينيات، وشكلوا معها وجدان أبناء هذا الجيل والأجيال اللاحقة بسينما مصرية حقيقية خالصة، تُعبر عن هموم وقضايا الوطن والمواطن بمنتهى الصدق والحساسية، وبعين فنية شديدة الصدق والتميز، وهم أيضاً من أخرجوا كاميرا السينما من داخل جدران البلاطوهات الأنيقة والديكورات الفخمة ونزلوا بها إلى الشارع المصري والحارة المصرية لتصويرهم والتعبير عنهم سينمائياً بشكل حقيقي، ولإنجاز أفلام تنتمي إلى مدرستهم الخاصة، مدرسة فحواها "مصر الحقيقية، والمصري الحقيقي"، مع تعبير فني وإخراج سينمائي غاية في الجمال والصدق من دون أى نوع من المبالغة أو الزيف. هنا جاء تفرد وتميز مُخرجنا الكبير "خيرى بشارة" عن أقرانه في نفس المدرسة والجيل، فمُنذ بداية مشواره السينمائي بأول أفلامه الروائية الطويلة، وهو عكس ما يعتقد البعض بأنه فيلم "العوامة 70"، فالحقيقة هو فيلم "الأقدار الدامية" الذي بدأ تصويره عام 1976م لكنه واجه الكثير من العقبات



جورج صبحي

مصر



السينما المصرية، ولكنها حسمت أمرها في اختيار "خيري بشارة" عن غيره من أقرانه بعد مشاهدة فيلمه "الطوق والأسورة"، فهو بالنسبة لها الاختيار الأمثل الذي يجمع ما بين كل المميزات التي تريدها وهي: مُخرج من الموجة الجديدة وقتها، يجدد دمائها ويقدمها بشكل جديد للجمهور الجديد آنذاك، له تجربة أخيرة حينها شهد لها الداخل والخارج في تفرداها.

إذن هو الأنسب بالنسبة لها، ليأتي لها "خيري بشارة" بنص فيلم "يوم حلو ويوم مر" الذي كتب له القصة مع "فايز غالي"، بينما كتب الأخير السيناريو والحوار، لتوافق سيدة الشاشة عليه، إلى أن بدأ التصوير وبدأت الخلافات في الرأي ووجهات النظر بينها وبين مُخرجنا الكبير، وتعرض "فاتن حمامة" على شدة المأساة والميلودراما بالفيلم، ليؤكد لها "خيري بشارة" بأن أكثر من ذلك يحدث وقتها في شوارع وحواري حي شبرا الذي تدور فيه الأحداث، لينتهي تصوير الفيلم ويُعرض ويُحقق به مُخرجنا للسينما المصرية فيلما

وخالدة وخالصة لفن السينما، وهو فيلم "الطوق والأسورة"، ويكفي هذا الفيلم خلوداً له بأن يتم وضعه ضمن مناهج قسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما، ليُدرس كمنهج ودليل ومُرشد وقاعدة في فن الإخراج السينمائي، فقد بلغ "خيري بشارة" بهذا الفيلم قمة الواقعية للحد الذي جعله يقوم في أثناء تصوير الفيلم بالاستعانة بملابس حقيقية لنساء أهل القرية التي كان يصور فيها ليُعطيها لنجمات الفيلم لارتدائها وتمثيل أدوارهن بها أمام الكاميرا طوال الفيلم، إصراراً وتأكيداً على قمة المصدقية والواقعية، وليصل بهذا الفيلم إلى العالمية في الإخراج السينمائي، وليصل معها إلى مسامع واهتمام سيدة الشاشة العربية "فاتن حمامة" التي سعت له تحديداً لكي يُخرج لها فيلماً تعود به للسينما بعد غياب أربعة أعوام، لم يكن يشغلها الغياب فيهم بقدر ما شغلها الرجوع بعمل مع أحد مُخرجي الواقعية الجديدة آنذاك بعد أن ذاع صيظهم، وثبتت موهبتهم الكبيرة والمنفردة، وثبتوا أقدامهم ومدرستهم في

حتى عُرض في مصر في يناير 1982م، وهو إنتاج مصري- جزائري مُشترك عن مسرحية "الحداد يليق باليكترا" للكاتب "يوجين أونيل"، ويعتبر الفيلم من أصدق الأعمال التي أخذت عن المسرحية العالمية، لكنه لم يُعرض في التلفزيون أو على الفضائيات، ولا توجد منه إلا نسخة أو اثنتان بجودة سيئة على الإنترنت، ولهذا لم يأخذ الاهتمام والمشاهدة المُستحقان له. في نفس العام عُرض فيلم "العوامة 70" والذي بدأ معه تعارف الجمهور المصري على مُخرجنا الكبير وأسلوبه وإبداعه المتميزين، والتفرد الخاص به، وعلى مدرسته السينمائية المُختلفة التي تأخذ من هموم المواطن المصري خاصة، والإنسان عامة عنواناً لها، ليبدأ المشوار السينمائي الثرى "لخيري بشارة" جماهيرياً بهذا الفيلم.

لكن يتبع ذلك أربع سنوات من التأمل والتفكير والتحضير والتمخض حتى يأتي لنا عام 1986م بالفيلم الذي يعتبر بحق ومن دون أي مُبالغة تحفة سينمائية نادرة



متوحشة“، الفيلم الذي تم عمل نسختين منه في نفس العام، عن القصة الإيطالية ”جريمة في جزيرة الماعز“، النسخة الأولى صاغها كتابة ”وحيد حامد“ وأخرجها ”خيري بشارة“، بينما النسخة الثانية صاغها المخرج ”علي بدرخان“ مع السيناريست ”محمد شرشر“، والسيناريست ”عصام علي“، وأخرجها ”علي بدرخان“، وجدير بالذكر بأن المخرج ”علي بدرخان“ هو صاحب فكرة تقديم القصة أساساً، لكنه اختلف على النص الذي كتبه له ”وحيد حامد“؛ فذهب كل في طريقه لعمل نفس الفيلم من وجهة نظره الخاصة، بينما حينما عرضوا في نفس العام نجح الأول ”رغبة متوحشة“، وهو أيضاً الذي سبق عرضه في شهر يونيو من نفس العام، وأخفق الثاني جماهيرياً، وهو اللاحق عرضه قبل نهاية نفس العام. يأتي عام 1992م، ويكون جماهير السينما على موعد مع بداية سلسلة أفلام تعاون فيها مخرجنا الكبير مع الشاعر الغنائي

عند الشباب التي ظهرت وقتها محاكاة لقصة شعر بطل الفيلم والتي سُميت باسمه ”كابوريا“، وأكثر من كل هذا بأن هذه الحلاقة والقصة ما زالت موجودة كموضة عند الشباب الصغير إلى الآن وبنفس الاسم بعد حوالي 32 عاماً من إنتاج الفيلم. بكل هذا أجاب مخرجنا ”خيري بشارة“ عن عنوان ومحتوى مدرسته الخاصة في الإخراج السينمائي، مدرسة الصدق الشديد في عرض صورة المواطن المصري أيا كانت حكايته، سواء كانت ميلودرامية، أو دراما شعبية مثل ”كابوريا“، أو غير ذلك لاحقاً. بينما النقاد كان لهم رأي آخر، حيث قسموا رحلة ”خيري بشارة“ في السينما إلى قسمين: القسم الأول: الأفلام الواقعية الدرامية في المرحلة الأولى ما قبل ”كابوريا“. القسم الثاني: أفلام واقعية موسيقية غنائية بداية من ”كابوريا“. وبالفعل بدأ مخرجنا الكبير في منحى جديد من رحلته السينمائية مع بدايات التسعينيات، وفي عام 1991م قدم ”رغبة

واقعية خالدا أيقونيا من الطراز الأول، وينجح في تجديد دماء سيدة الشاشة العربية ويقدمها بشكل مختلف في دور استثنائي لها، وبجانبها مواهب شابة واعدة آنذاك ترعاهم في بدايتهم النجمة الكبيرة تحت قيادة مخرج أستاذ متمكن صاحب مدرسة خاصة به احتار النقاد في تصنيفها والتعبير عنها بعد هذا الفيلم تحديداً. هل هو مخرج سينما واقعية- ميلودرامية أحياناً. أم غير ذلك؟ لتأتي الإجابة من مخرجنا الكبير نفسه، ولكن ليس على لسانه، بل من خلال فيلمه الجديد وقتها عام 1990م، ”كابوريا“ الذي حقق للنجم الكبير الراحل ”أحمد زكي“ نجاحاً غير مسبوق له في شباك التذاكر، كما حقق نجاحاً نقدياً جنباً إلى جنب مع النجاح الجماهيري بصورة كاسحة للدرجة التي جعلت أغاني الفيلم يتم عمل شريط كاسيت منفصل يضمها، والذي نجح أيضاً في سوق الأغاني والموسيقى نجاحاً غير مسبوق، كل هذا بالإضافة إلى موضة حلاقة الشعر



الطوق والأسورة

التجاري وقتها لم يكن عيباً في الفيلم بقدر ما هو عيب في التوزيع الداخلي الذي ظلم الفيلم في اختيار وقت سيء من العام لعرضه فيه خارج الموسم السينمائي، وفي عدد قليل من دور العرض وقتها، ومع هذا حقق الفيلم النجاح الحقيقي له، والذي أعتقد أن المخرج "خيري بشارة" أراد له، وهو الاستمرار والخلود والنجاح الزمني المستمر عبر الأجيال. ليأتي العام اللاحق له 1993م، ويسعى مطرب جيل الثمانينيات والتسعينيات المحبوب لدى أبناء هذا الجيل، "محمد فؤاد"، لمخرجنا الكبير ويلج عليه في رغبته في العمل معه مثلما فعلها غريمه التاريخي وقتها "عمرو دياب"، ويوافق المخرج الكبير الذي كان يحضر لفيلم "أمريكا شيكا بيكا" مع نفس المؤلف ويعطي "لفؤاد" البطولة في فيلم يعتبر هو الجزء الثاني لسابقه حينما يضيق الشباب بوطنه الذي لا يستطيع أن يحقق

قدر قيمتها وقتها مثلما أعطاها جمهور شباب السينما وجدانهم وإعجابهم بها، ولكن يُعاد قراءتها الآن نقدياً من جديد. سلسلة بدأت "بأيس كريم في جليم"، هذا الفيلم الذي يعتبر أيقونة التسعينيات بالنسبة لشباب هذا الجيل، جمال الفيلم كله ورونقه الخاص في بساطته وبساطة حلم هذا الجيل المظلوم، الذي لا يريد -مُتمثلاً في بطل الفيلم- سوى أن يُسمع صوته وهو يُعبر عن نفسه بالكلمات، أهذا كثيراً عليه؟ أهذا يستحق أن يفنى هذا الشباب يوماً في وظائف وأعمال لا تمت له ولشخصيته ومواهبه بصلة؟ بهذا المعنى، وبهذه الأسئلة البسيطة التي هي في مُنتهى العمق وصل الفيلم لقلوب الشباب، جيل الفيلم وما بعده من أجيال، مع ملاحظة مهمة بأن الفيلم مع كل ذلك لم يحقق جماهيريته في السينما وقت عرضه، بل حققها بعدها بوقت بسيط حينما عُرض في التلفزيون وإلى الآن، وعدم النجاح

والمُتجه وقتها إلى السينما "دمدحت العدل"، ومجموعة من الأفلام التي استشعرت وجسدت نبض التسعينيات الحقيقي بمُنتهى الصدق لدى شباب هذا الجيل، جيل الثمانينيات والتسعينيات. أصبحت سلسلة أفلام "خيري بشارة" في هذا الوقت بالنسبة له بمثابة سجل تاريخي إنساني رومانتيكي شاهداً على طفولتهم ومراهقتهم وبداية شبابهم، مجموعة أفلام أثرت بشدة في وجدان أبناء هذا الجيل لمصداقيتها الشديدة، والتفاصيل الدقيقة التي تحويها هذه الأفلام عن مشاعر وحواديت وأغاني ومطربين وشوارع وميادين التسعينيات بكاميرا "طارق التلمساني" في أغلبها، وبعين واختيار زوايا وكادرات ورؤية وعمق وإبداع "خيري بشارة"، مخرج كبير لا تُفارقة أبداً روح الشباب، بل يعرف تفاصيله ودقائقه جيداً، ولا يستطيع غيره التعبير عنها، مجموعة أفلام مُتتالية لم يُرحب بها ويُعطى النقاد

فيه نفسه، فيسعى لوطن آخر فهل ينجح؟ وتأتينا الإجابة، بل الإجابات على طول هذا الفيلم الجميل الشيق الأيقوني أيضاً ليشكل به "خيري بشارة" الحلقة الثانية في سلسلة أفلامه الأيقونية في التسعينيات مع سيناريو نفس الشاعر الغنائي والسيناريست الشاب وقتها، وجدير بالذكر بأنه حينما عمل مع مخرجنا "خيري بشارة" كان على القمة كمؤلف سينمائي، ومؤلف أغانٍ، بينما عندما انفصل عن مخرجنا؛ عاد شاعراً غانياً فقط فيما عدا تجارب قليلة جداً ناجحة تُعد على أصابع اليد الواحدة. يخرج عن هذه السلسلة فيلم "حرب الفراولة" عام 1994م عن فكرة امتلاك السعادة، والتي دائماً ما تكمن في البساطة وليس التعقيد كما في هذا الفيلم، والذي سبقه ولحقه أفلام أخرى عن نفس الفكرة الخالدة، السعادة تبقى إيه؟ ككلمات أغنية الفيلم. تأتي الحلقة الجديدة في سلسلة أيقونات "خيري بشارة" في التسعينيات فيلم "إشارة مرور" الذي بدأ تصويره في نهاية عام 1994م، واستمر حتى بداية 1995م بينما وُضع في العلب ولم يُعرض إلا عام 1997م، وتحديداً بعد النجاح الأسطوري لفيلم "إسماعيلية رايح جاي" مما شجع الموزعين وقتها على عرض الفيلم بعده اعتقاداً منهم بأن "محمد فؤاد" هو سبب نجاح "إسماعيلية"، ولكن لم يحالف الفيلم الحظ الجماهيري في شباك التذاكر، ولم يُعرض كثيراً في التلفزيون أيضاً، ولا على الفضائيات، بينما من شاهده وتعمق في رؤيته يجده أنضج من سابقه في السلسلة، هذا الفيلم الذي يرمز لتوقف كل مشاكل الوطن والمواطن وتفاقمها على النظام المتجمد وقتها، هذا النظام الذي أصيب منذ بدايته بتصلب في شرايينه، وشلل في أعضائه وأطرافه، هذا الشلل الذي انعكس على كل مناحي الحياة في مصر وقتها، ولمدة ثلاثين عاماً كاملة، كما يتوقف الناس في إشارة المرور بالفيلم، لا تُحل مشاكلهم، ولا يذهبوا لوجهتهم، ولا يساعدهم أحد، ولا يتحمل مسؤولية ما يحدث أحد، حتى يُصاب الجميع بالشلل الذي أصاب الوطن، يقضون الوقت متأملين في حياتهم البائسة،



والمُهمشون عن عمد من الطبقات الأعلى، والتي تمتلك دائماً زمام الأمور وتتحكم في حياة من هُم بالأسفل، ولا بد من التذكير هنا بأن الفيلم كان سباقاً لهذا المعنى من فيلم ”دليل السمكة“ تأليف ”وحيد حامد“ حينما كتب به جملة ”السمكة في الماء لا تستطيع التحرك إلا بالديل، ولكن عندما تصبح مقلية أو مشوية أول شيء بيترمي هو الديل، ويبقى من نصيب القطة“.

3- الفيلم يشترك مع سابقة للمخرج ”إشارة مرور“ في استشعار، الخطر والتعبير عن حجم المأساة التي كان بها الوطن والمواطن، ويتنبأ أيضاً بثورة جياح في حال إذا ما كان ستمر الوضع على ما هو عليه.

4- الفيلم يعتبر البداية الحقيقية لسينما الشباب التي أثبتت وجودها بعده بعامين فقط وذلك بقيادة ”هندي“ أيضاً كما هنا في الفيلم.

5- الفيلم يعطي نموذجاً صحيحاً وصحيحاً عن تواصل الأجيال في السينما وفي الفن عموماً، حيث نجد هنا ثلاثة أجيال: جيل الزمن الجميل ”مريم فخر الدين“، وجيل النجوم آنذاك ”محمود ياسين - حسين فهمي“، وجيل الشباب الصاعد الواعد وقتئذ ”هندي- علاء ولي الدين- طارق لطفي- رانيا ياسين.. الخ“، كل في موقعه بشكل مُحترم يليق بتاريخه وموهبته وعمره من دون أن يجور على حق غيره من زملائه.

6- الفيلم هو الظهور الأول لكل من المؤلف ”تامر حبيب“، والمخرج ”هاني خليفة“، وللمفارقة أن هذا الفيلم هو الذي جمعهم قبل أن يجمعهم أول أفلامهم معاً فيلم ”سهر الليالي“.

تمتد أسباب جمال هذا الفيلم الذي لا يسعنا هنا ذكرها كاملة، ويمتد معها مشوار مُخرجنا ”خيري بشارة“، في التلفزيون بمسلسل ”مسألة مبدأ“ الذي عُرف فيه المخرج الكبير شكل شخصيات الصعيدة في أذهاننا، وكسر الكثير من التابوهات الدرامية التلفزيونية لدينا، ثم عودته بفيلم ينتمي للسينما الرقمية ”ليلة في القمر“ إنتاج عام 2003م، ولكنه عُرض على استحياء عام 2008م، ثم الرجوع للتلفزيون باستكمال مسلسل أصبح خالداً الآن وهو مسلسل ”بنت اسمها ذات“، والذي أكمل إخراجاً برويته الخاصة بعد

ورغم ذلك يحاولون- مدفوعين بغريزة البقاء فقط- أن يخلقوا لأنفسهم لحظات من المتعة والألفة رغم التوقف والشلل، حتى يوقظهم الانفجار الكبير في نهاية الفيلم، هذا الانفجار الذي يعتبر تنبؤ من صنّاع الفيلم- على رأسهم ”خيري بشارة“ بالطبع- بالطوفان البشري، والانفجار الثوري الذي حدث في ثورة يناير 2011م، طوفان تنبأ به ”خيري بشارة“ قبلها بـ 16 عاماً كاملة منذ زمن إنتاج الفيلم 1995م، ولكنه لم يكن يعلم حينها بأن الشلل ما زال عمره طويلاً ومستمراً أكثر بكثير من توقف ”إشارة مرور“ الفيلم ليلة كاملة في أحداثه.

في نفس العام يقدم ”خيري بشارة“ فيلمه التسعينياتي الأيقوني الأخير في هذه السلسلة، ”قشر البندق“، هذا الفيلم الجميل المظلوم في عرضه منذ وقت إنتاجه وإلى الآن، ولا أعرف الأسباب تحديداً، ففي دور العرض نجح الفيلم نجاحاً كبيراً جداً حينما عُرض في الموسم الصيفي- شهر 7 عام 1995م- ولكن بسبب نزول فيلم ”عادل إمام“ وقتها في الشهر التالي، شهر 8 بفيلم ”طيور الظلام“، تم رفع فيلم ”قشر البندق“ من كل دور العرض نظراً للشعبية الكاسحة للزعيم في التوزيع آنذاك. وبعدها عُرض الفيلم في التلفزيون المصري في عيد الأضحى 1998م لمرة واحدة فقط ولا أدري السبب، وكذلك عُرض على أحد الفضائيات الخاصة لمرة واحدة أو مرتين على الأكثر وأيضاً لا نعرف السبب، ولا يوجد منه نسخة على الإنترنت، ولهذا أسميناه بالفيلم الجميل المظلوم، ولكن كل ما ذكر يوضح أنه مظلوم لكن ما الذي جعلنا نعتبره جميلاً، إليك الأسباب:

1- الفيلم يعتبر النسخة العربية للفيلم العالمي ”إنهم يقتلون الجياد: أليس كذلك“، وهو فيلم عالمي إنساني، خالد، كبير، إلا أنه حينما تم تمصيره جاء شديد التعبير عن المجتمع المصري، فمن مُسابقة للرقص في الفيلم العالمي إلى مُسابقة للأكل في الفيلم المصري، ونترك لك معرفة دلالة هذا.

2- تعبير وتلخيص أغنية الفيلم ”قلب البندق حبوه، قشر البندق يرموه“ مغزى ومعنى الفيلم، ومغزى ومعنى مدرسة مُخرجه أيضاً، ”قشر البندق“ هُم المظلومون والمنسيون



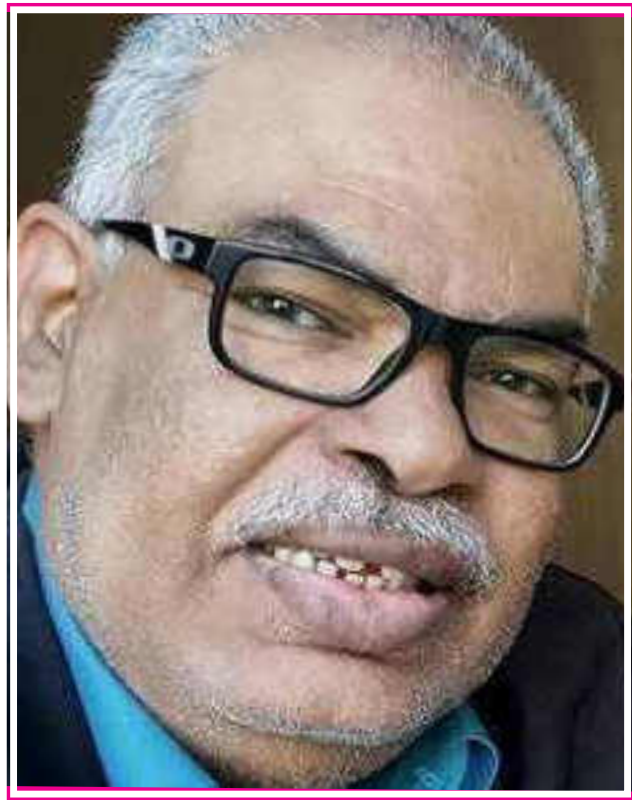
خيرى بشارة: مُخرج يبحث خارج الطوق

سينما

الفنان خيرى بشارة هو مُخرج قدم نفسه بشكل قوي منذ بداية مشواره السينمائي، مخرج جاء من السينما التسجيلية ليقف في صف أبرز مُخرجي السينما المصرية، خصوصاً بعد فيلمه الثاني "العوامة رقم 70".

لقد كان اسم خيرى بشارة من الأسماء الالامعة في سماء السينما التسجيلية خلال السبعينيات، تخرج في المعهد العالي للسينما عام 1967م، وعمل مُساعداً للمُخرج عباس كامل في فيلم "أنا الدكتور" 1967م، ومع المُخرج توفيق صالح في فيلم "يوميات نائب في الأرياف" 1969م، ثم سافر في بعثة تدريبية إلى بولندا لمدة عام ونصف، وعمل هناك مُساعداً للإخراج في فيلم "في الصحراء والأحراش"، وبعد عودته من بولندا عمل في السينما التسجيلية، فأخرج عدداً من الأفلام التسجيلية المهمة مثل: "صائد الدبابات" 1974م، و"طبيب في الأرياف" 1975م، و"طائر النورس" 1977م، و"تنوير" 1978م، والتي حصلت على تقدير نقدي وجوائز في المهرجانات المحلية.

بعد تفوقه وبروز اسمه في المجال التسجيلي، قدم خيرى بشارة فيلمه الروائي الأول "الأقدار الدامية" عام 1980م، وهو إنتاج مُشترك مع الجزائر. ولم يحظ هذا الفيلم بأي فرصة للعرض داخل مصر لأسباب عديدة. وحاول خيرى بشارة في فيلمه الأول أن يصور وضع مصر عشية حرب 1948م، وذلك من خلال تعرضه للتناقض القائم بين طبقتين اجتماعيتين: الطبقة البورجوازية الحاكمة والمالكة، وبين الطبقة العاملة والفلاحين. وقامت نادية لطفي بالبطولة مع أحمد محرز، ويحيى شاهين، وأحمد زكي. وقد مزج خيرى بشارة في هذا الفيلم "الجانب التسجيلي" من خلال مُتابعته لحرب فلسطين "بالجانب الروائي" من خلال تصويره للوسط البورجوازي الجامد، وتشويه صورته بشكل مُبالغ فيه ومقصود، على عكس تصويره لحياة الريف والفلاحين الذي تميز بواقعية



حسن حداد

البحرين



شديدة بالغة الدقة.

أما فيلمه الثاني "العوامة رقم 70" الذي قدمه عام 1982م، فقد كان الانطلاقة الحقيقية لخيري بشارة كمخرج جديد، بل إنه يعتبر النواة الحقيقية والمُتكاملة التي بشرت بوجود السينما المصرية الجديدة كأسلوب أو تيار مُستقل عما تنتجه السينما التقليدية في مصر.

خيري بشارة والسيناريسست فايز غالي في هذا الفيلم يقدمان إدانة لجيل كامل من خلال هذه النماذج السلبية للشخصيات التي قدماها، حيث أن "العوامة 70" بمثابة رمز لجيل السبعينيات ومشاكله وهمومه. وهما يصران حتى النهاية على عدم خلق أي تعاطف مع بطلهما، باعتبار أن المُتفرج هنا عليه ألا يكون سلبياً ويخرج من صالة العرض وهو راضٍ عما شاهده، بل عليه أن يكون إيجابياً ويحكم البطل ويرفض سلوكه.

إن اختيار العوامة كمكان لإقامة البطل، لم يكن بالطبع أمراً اعتباطياً، بل لأنها تمثل جزءاً مهماً من تلك الشخصية الهامشية التي فرضت على جيل كامل ودفعته إلى

الاستغراق في اللامبالاة.

في فيلمه "الطوق والإسورة" إنتاج عام 1986م، يكشف لنا خيري بشارة عن موهبته الفذة وطاقاته الفنية القادرة على مُفاجأتنا وإذهالنا. ففي هذا الفيلم تبلغ العناصر الفنية مستوى عالٍ من الإتقان، وتأتي لتجسيد شكل مُغاير لم تألفه بقية الأفلام المصرية. هذا إضافة إلى السيناريو الخلاق الذي كتبه مع المُخرج الدكتور يحيى عزمي، والذي اعتمد على خلق حالات وأجواء أكثر من اعتماده على الحدودية والحبكة الدرامية.

الفيلم بشكل عام ينتقد بقسوة ذلك التخلف والعجز الذي يعيشه المواطن العربي في ظل مُجتمع مُجذب عاجز عن الإخصاب. وهو بما يقدمه من أفكار وشخصيات لا يطرح حلولاً، بل يطرح وجهة نظره القاسية مُعتمداً على خيال المُتفرج لاكتشاف الخل وإمكانياته لتغيير تلك البنية التركيبية التي أفرزت وضعاً ونظماً كهذا.

ثم يقدم خيري بشارة مع السيناريسست فايز غالي فيلم "يوم مر.. يوم حلو" عام 1988م، والذي يتحدى به الواقعية

الكلاسيكية والميلودراما التجارية. حيث يقدم фильماً لا يبحث فيه عن حكاية تقليدية. بداية، وسط، نهاية- وإنما يبحث من خلال شخصياته عن حالات ومواقف معينة بدقة لافتة في حياتهم اليومية.

يقدم الفيلم شخصية الأم التي تسعى لتعليم أولادها والاطمئنان على مُستقبلهم. إلا أن الظروف الاجتماعية والاقتصادية الصعبة التي تعيشها تجعلها تفشل أحياناً وتستسلم في أحيان أخرى.

لقد نجح خيري بشارة في تقديم فيلم يتميز بأسلوب حيوي رشيق وجميل يتأرجح في تجسيده الواقعي بين العقل والعاطفة، مُبتعداً قدر الإمكان عن تلك البكائيات والفواجع والمُصادفات التي اعتدنا عليها في الميلودراما التجارية.

في عام 1989م بدأ خيري بشارة مرحلة فنية جديدة بفيلمه "كابوريا"، حيث تمرد على الواقعية الجديدة التي قدمها في السابق، وقدم كوميديا غنائية تسخر من تناقضات الواقع الاجتماعي. فبعد أفلامه الأربعة السابقة الذكر والتي صبغها بألوان واقعية شاعرية تميل إلى السواد، قفز



العوامة 70

لاقى استحسان الكثيرين، بسبب طرافته وطرأته.

العوامة رقم 70:

في ظل موجة الأفلام الهابطة التي سيطرت على سوق الفيلم المصري في ثمانينيات القرن الماضي، برز لنا فيلم "العوامة رقم 70" إنتاج عام 1982م، لمخرجه خيرى بشارة، ليكون بشارة للغد الآتي لسينما تحترم المتفرج، وليعتبر أحد الأعمال الجريئة والجادة التي ناضلت من أجل قيام سينما متقدمة وسط الكم الهائل من الأفلام التجارية التي تصيب المشاهد بالتبذل الحسي المؤقت عند مشاهدتها. "العوامة رقم 70" هو رمز لجيل السبعينيات ومشاكله، ومن خلال استعراض شخصيات

الجديدة، قدم خيرى بشارة بعد "كابوريا" أفلام: "رغبة متوحشة" 1991م، "آيس كريم في جليم" 1992م، "أمريكا شيكا بيكا" 1993م، "حرب الفراولة" 1994م، "قشر البندق" 1995م، "إشارة مرور" 1995م.

مع بداية الألفية الجديدة لم يجد خيرى بشارة في استمراره بالعمل إلا الدراما التلفزيونية؛ فقدم مجموعة من الأعمال البارزة، إلا أن حنينه للعمل بالسينما، دائماً ما يراوده "ليلة في القمر" 2008م، و Moondog 2012م، فقد كانت فعلاً فرصة مهمة بعمله في واحد من الأفلام القصيرة "في الحب والحياة" من إنتاج نتفلكس، وكان بعنوان "يوم الحداد الوطني في المكسيك"، وقد

بشارة- وبلا مقدمات- إلى عالم الفانتازيا الساخرة بفيلم "كابوريا"، وهو الفيلم الذي استقبله نقاد السينما في مصر بفتور وأحياناً بعداوة، بينما أقبل عليه الجمهور المصري بحماس شديد؛ فحقق إيرادات مرتفعة لم تسجلها سوى أفلام قليلة، من بينها أفلام النجم عادل إمام.

لقد أثار فيلم "كابوريا" عاصفة نقدية، حيث لم يكن هذا الفيلم مختلفاً في الأسلوب عن سابقه من أفلام خيرى بشارة فحسب، وإنما كان ضعيفاً في بعضه أيضاً، هذا إضافة إلى أن النقاد والمهتمين بأفلام هذا المخرج الفذ لم يتقبلوا هذا التحول الفني الخطير بسهولة. إلا أن خيرى بشارة لم يكتثر لكل ذلك، واستمر فيلماً بعد فيلم يؤسس لمرحلته الجديدة هذه. وفي مرحلته الفنية



الطوق والأسورة

الشاذلي، فهما ينتميان إلى الوسط الريفي الذي يعيش تمزقاً بين قيم القرية وقيم المدينة.

تتجسد الأزمة في داخل أحمد الشاذلي من خلال علاقاته بمن حوله، ولكن هناك بقية شجاعة قديمة يمتلكها أحمد زيادة على الوعي الفكري الذي يحمله والذي يمارس عليه رقابة دائمة. فالمشهد الأخير من الفيلم يوضح لنا موقف أحمد لرفض ما يدور، وإيمانه بأن الحل لن يكون بعمل أفلام عن قضية مقتل عبد العاطي وإنما عن دودة البلهارسيا التي تعيش في نخاع الفلاح المصري.

إن خيرى بشارة وكاتب السيناريو "فايز غالي" في هذا الفيلم يدينان جيلاً كاملاً من خلال هذه النماذج السلبية التي تقوم بدور البطولة في الفيلم، وهما يصران حتى النهاية على عدم خلق أي تعاطف مع بطلهما. فالمُتفرج هنا لا يجب أن يكون سلبياً يخرج من صالة العرض وهو راض عما شاهده، بل عليه أن يحكم على البطل ويرفض سلوكه.

أما اختيار العوامة لمكان إقامة أحمد الشاذلي فلم يأت اعتباطياً، فهي جزء من هذه الهامشية التي فرضت على جيل

حاول المُخرج وكاتب القصة "خيرى بشارة" أن يوضح الأزمة التي يعاني منها أحمد بإلقاء الضوء على تاريخه وأحلامه وعلى علاقاته بمن حوله. فأحمد الذي ترك الريف ليتلقى تعليمه في القاهرة يراوده شعور دائم بأن براءته قد سُرقَت، حين يقول: "أنا لما سبت البلد براءتي اتسرقت مش قادر أرجعها تاني"، فهو يرفض السكن في قلب القاهرة ويرفض أن ينصهر فيها.

في مقابل شخصية أحمد السلبي اللامبالي الذي يجد في عمه حسين الشاذلي السكير الفاشل مثلاً أعلى له، علماً بأن عمه هذا يجسد جيلاً سابقاً حطمته الهزيمة ولم يبق منه سوى حلم مكسور وحكايات بطولية واهية، نجد هناك نماذج لشخصيات أخرى في الفيلم أكثر إيجابية من أحمد الشاذلي. شخصية وداد خطيبته التي تعمل بالصحافة أكثر إيجابية منه، فهي المرأة الجديدة المُثقفة المُتحررة والمُلتزمة في نفس الوقت، والتي ترفض أن تكون تابعة للرجل، بل ندأ له. وهي أيضاً نقيض النموذج النسائي الآخر الذي يقدمه خيرى بشارة، نموذج المرأة الضائعة في شخصية سعاد "ماجدة الخطيب"، الوجه النسائي لأحمد

الفيلم يكون لدينا محصلة نهائية لمفهوم الفيلم، فشخصية أحمد الشاذلي "أحمد زكي" هي الشخصية المحورية. أحمد مُخرج أفلام تسجيلية ويحلم بالتحول إلى مُخرج أفلام روائية لكن الظروف لا تسمح بذلك، ويعيش حلمًا دائماً وصعب التحقيق خاصة في الظروف التي عاشها وعاشتها مصر خلال العشر سنوات الماضية، إنه ينتمي لجيل مُمزق فقد الكثير من حماسه والتزامه الثوري، وفقد كذلك القدرة على مواجهة الواقع بشجاعة؛ ففضل الاستسلام للأقدار.

إن أحمد واع لذلك، ولكنه مُصاب بمرض جديد هو اللامبالاة، فعندما يخبره عامل محلج القطن عبد العاطي "أحمد بدير" عن الاختلاسات في المحلج الحكومي، لا يحرك أحمد ساكناً وكأن الأمر لا يعنيه، بل ويحاول إلقاء العبء على خطيبته وداد "تيسير فهمي".

تزداد حدة الصراع داخل أحمد الشاذلي من خلال قضية عبد العاطي، ويصبح رغماً عنه طرفاً فيه، وعليه مُجبراً اتخاذ موقف، ولأنه يعاني بعض الشيء من سيزيفية اتخاذ القرار فلم يكن بالأمر السهل خاصة في ظل الأزمة التي وجد نفسه فيها.



وتأتي لتجسيد شكل مُغاير لم تألفه بقية الأفلام المصرية. هذا بالإضافة إلى السيناريو الخلاق الذي كتبه مع المخرج الدكتور يحيى عزمي، والذي اعتمد على خلق حالات وأجواء أكثر من اعتماده على الحدود والحبكة الدرامية.

يعتمد الفيلم أساساً على رواية بنفس العنوان للأديب المصري الراحل يحيى الطاهر عبد الله، ومن بين أهم ما يمتاز به الفيلم أنه أول عمل سينمائي عربي مستوحى من رواية يجري تصويره في نفس القرية التي ولد فيها كاتبها وعاش فيها أيام الطفولة والصبا، حيث غادر خيري بشارة القاهرة المدينة مُصطحباً معه فريقه الفني من فنانين وفنيين مُتجهاً إلى الصعيد الجواني، وبالتحديد الأقصر، حيث قرية الكرنك، مسقط رأس صاحب "الطوق والإسورة" الرواية، من هنا جاء ذلك الإحساس لدى مُشاهدة الفيلم، بصدق الأمكنة وواقعية الأحداث التي تتوالى صورها أمامنا محملة بالأوجاع والهموم الشيء الكثير.

يبدأ الفيلم بالتحديد في بيت بخيت البشاري "عزت العلايلي"، حيث ينام وزوجته

التصوير كان ذو طبيعة واقعية شاعرية تؤكد مقدرة مدير التصوير محمود عبد السميع على التصوير في الأماكن الحقيقية خارج الاستوديو. والموسيقى لجهد سامي، لم يكن لها دور رئيسي في الفيلم، فقد كانت أغلب المشاهد صامتة، فيما عدا مشهدين أو ثلاثة، ورغم ذلك فقد كان للصمت دوراً مهماً من خلال بعض المشاهد.

"العوامة رقم 70" يقدم لغة سينمائية راقية حاولت قدر الإمكان عدم السقوط في توظيف مُفرداتها من أجل الإبهار، وإنما من أجل تحقيق شيء جديد يرفع من مستوى الفيلم المصري وينتشل من الإسفاف والاحتضار.

الطوق والإسورة: ثلاثية التناسخ (الثبات، العجز، الخصوبة)

في فيلمه "الطوق والإسورة" إنتاج عام 1986م، يكشف لنا خيري بشارة عن موهبته الفذة وطاقاته الفنية القادرة على مفاجأتنا وإذهالنا. ففي هذا الفيلم تبلغ العناصر الفنية مستوى عالٍ من الإتقان،

كامل ودفعته إلى الاستغراق في اللامبالاة. والمهم هنا أن أحمد ليس ميئوساً منه، وهذا في حد ذاته أمر إيجابي.

نجاح المخرج في توظيف إمكانياته التقنية والفنية لإظهار عمل جديد وجيد في صنعة السينمائية. حيث كان الإخراج ذو طابع مشوق وذلك لتتابع أحداثه بشكل غير مُمل، بحيث يجعلك مشدوداً حتى النهاية.

أما اختيار الممثلين، فقد كان موفقاً إلى حد كبير، فأحمد زكي في دور جعلنا نفهم أبعاد الشخصية بكل مواقفها السلبية والإيجابية، أكدت على مقدرة هذا الفنان في تقمص أي شخصية وإتقانها. كذلك تيسير فهمي، التي كانت مُنطلقة واعية تملك الصدق والموهبة. أما الفنان الكبير كمال الشناوي في دور "حسين الشاذلي" فقد نجح في إظهار عمق الشخصية وتقمصها بقدرة فائقة تؤكد حرفيته كممثل له خبرته الطويلة في السينما، وهو بهذا الدور يقدم واحداً من أهم أدواره على الشاشة. وماجدة الخطيب في دور صغير لكنه يؤكد أهمية الدور الثانوي، حيث أعطت للدور كل ما يريده ونجحت في ذلك.



حزينة "فردوس عبد الحميد"، وابنته فهيمة "شيريهان"، في حجرة واحدة، وحيث نرى الثلاثة مُحاصرين بالظلمة والسكون والتعب، مُنتظرين مُصطفى الغائب الغالي الذي رحل مع الرجال هناك إلى البلاد البعيدة. هذا الغائب/ الحاضر الذي يعيش في عقل الأب المُقعد العاجز الذي يبكي في الليل خلصة من آلام مرضه، ويقاوم إلى أن يدركه الموت، كما يعيش هذا الغائب في قلب الأم الملهوفة التي تخطف رسائله لتشمها وتقبلها ثم تدسها في الصدر الحنون، وهو أيضاً في حواس الأخت الوحيدة وفي ذاكرتها ومُخيلتها.

ينتهي الفيلم بعد عودة مُصطفى من غربته فاشلاً أُمياً كما كان من غير تحقيق أي شيء، لذا نراه في النهاية يصرخ كالذبيحة: الواحد منا يسافر، يسافر، والغربة تفك قيوده، فيتحرر من الطوق، يكبر ويوعي ويقطع السلاسل، ولما يرجع لداره، لناسه، يكتشف الوهم، الأساور في اليد أقوى من زمان، والطوق على الرقبة أضيق من زمان، والجذور هنا، الجذور قوية ومادة في الناس.

فيما بين البداية والنهاية يحدثنا الفيلم- بصدق وجراحة- عن ذلك التخلف الذي يعيشه مُجتمع القرية بجميع أشكاله المُتعددة، الاجتماعية منها والاقتصادية، ويحكي كذلك عن مظاهر هذا التخلف المُتمثلة في هيمنة الخرافة والكبت بكل الصور والمستويات، والجهل، وازدواجية الإنسان العربي في مواقفه وعلاقاته، وكلها مظاهر وظواهر تولد إنساناً عاجزاً ومُتخلفاً.

يحدثنا فيلم "الطوق والإسورة" عن تلك الأسرة الريفية الفقيرة- بخيت البشاري، حزينة، فهيمة- والتي سافر ابنها للسودان ومنها لفلسطين أثناء خدمته بالجيش، فهم ينتظرونه متصورين أن الحل كله في عودته، وهو لا يعود. يموت الأب وتتزوج الأخت من حداد عاقر "أحمد عبدالعزيز"، وبعد اجتهادات عديدة من الأم تذهب بابنتها إلى المعبد- وهي عقيدة غريبة هناك، واقعها أن رجلاً يقوم بإخصابها فيه- وتموت الأخت بحمي النفاس بعد أن تضع طفلتها "فرحانة". وتكبر فرحانة حاملة معها سمات التخلف لرمز مُهم يفتح آفاقاً



واسعة للتأمل في كل مقومات ذلك المجتمع وما يمكن أن يولد منه. وبعد ربع قرن يعود الابن الضال مُصطفى، لتتكشف من خلاله، حقيقة هذا المجتمع المُجذب العاجز عن الإخصاب، حيث نراه في النهاية يثور ويحطم كل شيء، لينتهي عاجزاً عن فعل أي شيء.

يقول خيري بشارة عن فيلمه: الخصوبة هي قلب الموضوع، نحن غير قادرين على الإخصاب، لست معنياً أساساً بالعادات والتقاليد بقدر ما أنا معني بالتركيبة العقلية أو الذهنية، أنا معني بالخصوبة وعلاقة ذلك بالفاعلية والقدرة على التغيير. فالفيلم يتحدث عن فقدان الخصوبة الإنسانية.

لكي يؤكد خيري بشارة على رؤيته هذه فهو يلجأ إلى تجسيدها في أكثر من موضع وبأشكال مختلفة. فنحن نصادف حالة العجز هذه، سواء جنسياً أو اجتماعياً، عند الحداد العاقر، عند مُصطفى الذي يطلق زوجته الشامية لأنها لم تنجب له ابناً، وهو العاجز أيضاً عن فهم ما يدور حوله، نصادفها أيضاً عند الأم حزينة العاجزة عن إنقاذ حفيدتها، وعند ابن الحداد العاجز عن امتلاك فرحانة فيقتلها، عند المُدرس العاجز عن تغيير الخطأ.

فيلم ”الطوق والإسورة“، بشكل عام، لا يعتمد على الحبكة الخيط الدرامي الواحد، وإنما يعتمد أسلوب التفاصيل والمواقف والحالات العديدة، وبذلك لا يهتم بعرض تطور الشخصيات وتصوير مراحلها التاريخية، حيث أن القصد من الامتداد الزمني ليس رواية تاريخ بقدر ما هو تجسيد لامتداد سيكولوجية الشخصيات ووعيها ومواقفها، وبالتالي نجد بأن الشخصيات والحالات تتكرر، أو بمعنى أصح تتناسخ في شخصيات وحالات أخرى.

ففرحانة هي امتداد لأمها فهيمة، وليس هناك مجال للمصادفة أن تمثل الدورين مُمثلة واحدة ”شيريهان“، وأن تموت الشخصيتان بعد ظهور علامات الخصوبة عليهما. كذلك مُصطفى الذي نجده امتداداً لأبيه العاجز والمقعد. يمثل الدورين عزت العلايلي أيضاً. فمُصطفى في النهاية يصل إلى نفس الحالة التي وصل إليها أبوه. وهناك أيضاً ابن الحداد الذي يشكل امتداداً





يقول خيرى بشارة: علي المستوى الشخصي، أنا طول عمري "كابوريا" أفلامي الأربعة الأولى، رغم كل العواطف التي تحملها، حققتها بوعي ذهني شديد، وفي كل مرة كنت أسابق نفسي باحثاً عن كيفية التخلص من سيطرة هذا الوعي الذهني علي. كان كاتب الكابوريا في داخلي، وكبت رغبة التمرد الدائمة في داخلي، وأثناء تحقيقي لأفلامي التسجيلية وأعمال الروائية الأربعة قبل كابوريا، كنت أمينا مع رؤيتي في السينما هو دور تنويري (...). اليوم، من حقي أن أتغير، أنا ديموقراطي مع نفسي قبل أن أكون ديموقراطياً مع الآخرين. في داخلي أشياء مكبوتة لا بد أن أعطيها فرصة للخروج، أشعر أنني كنت ديكتاتوريا على نفسي، واليوم أعمل نفسي بمنتهى الرحابة، وأرى كابوريا أقرب فيلم لتركيبتي الشخصية الحقيقية، وبداية مرحلة سأقلب فيها كل شيء من دون أي رقابة ذاتية، وسأخرج من المياه العذبة لأستمتع بالمياه المالحة!

من هنا يصبح ما قاله خيرى بشارة أمراً مشروعاً لأي مُبدع، حيث يفترض أن يكون الفنان صادقاً مع نفسه، حتى يكون صادقاً مع المُتلقي، فمن حق أي فنان أن يقدم ما يريده من فن، ومن حق المُتلقي قبوله أو رفضه، فالاختلاف ليس ظاهرة سلبية، بل

كابوريا:

في عام 1989م بدأ خيرى بشارة مرحلة فنية جديدة بفيلمه "كابوريا"، حيث تمرد على الواقعية الجديدة التي قدمها في السابق، وقدم كوميدياً غنائية تسخر من تناقضات الواقع الاجتماعي. فبعد أربعة أفلام صبغها بألوان واقعية شاعرية تميل إلى السواد- الأقدار الدامية، العوامة 70، الطوق والأسورة، يوم مر ويوم حلو- قفز خيرى بشارة، وبلا مُقدمات، إلى عالم الفانتازيا الساخرة وقدم "كابوريا"، وهو الفيلم الذي استقبله نقاد السينما في مصر بفتور وأحيانا بعداوة، وأقبل عليه الجمهور المصري بحماس شديد؛ فحقق في الأسابيع الثلاثة الأولى له على الشاشات المصرية، إيرادات تعدت الثلاثمائة ألف جنيه وهو رقم لم تسجله سوى أفلام قليلة، بينهما أفلام النجم عادل إمام.

شخصياً كان استقبالي للفيلم في مُشاهدتي الأولى له استقبالا فاتراً، بل إنني صُدمت بالفيلم واعتبرته أقل مستوى مما اعتدته من خيرى بشارة. هذه الصدمة، ربما كانت نتيجة حتمية بعد كل ذلك الانبهار والتعاطف لما قدمه خيرى بشارة من قبل، وأن هذا التحول المُفاجئ في أسلوبه، هو بالضبط ما جعلني مُرتبكا في استقبالي لفيلمه الجديد.

لخاله، فكلاهما انتهى بفعل عفيف، الخال حرق زوجته ونفسه، وابن الأخت قتل فرحانة.

هذا التكرار، أو التناسخ في الشخصيات إنما يعبر عن حالة الثبات في المجتمع وتوارث القيم والمفاهيم المُتخلفة. ثم إن الفيلم بما يقدمه من أفكار وشخصيات لا يطرح حلولاً بل يقدم وجهة نظره القاسية مُعتمداً على ذكاء المُتفرج في اكتشاف الخلل والسعي لتغيير تلك البنية المُركبة التي أفرزت وضعاً ونظاماً كهذا.

بعيداً عما ذكرناه عن الطرح الفكري، فالفيلم يقدم مستويات فنية راقية في مُجمل عناصره، حيث نجح المُخرج في إدارته للمُمثلين، واستطاع أن ينتزع منهم طاقات أدائية مُدهشة بدون استثناء. كما برع مدير التصوير طارق التلمساني في تجسيد جماليات بصرية رائعة جاءت كنتيجة حتمية للاختيار الموفق لمواقع التصوير وزوايا الكاميرا وحركتها. أما بالنسبة للمُخرج خيرى بشارة، فقد نجح في تحقيق إيقاع بطيء وهادئ يتناسب وموضوع الفيلم وزمانه.

أخيراً، لا بد من القول: بأن "الطوق والإسورة" فيلم سيظل علامة مُهمة ليس بالنسبة لمُخرجه فحسب، وإنما بالنسبة لتاريخ السينما المصرية.

هي على العكس إيجابية خاصة في مجال الفن والإبداع، وليس صحيحاً أن نهاجم الفنان ونصادر حريته لمجرد اختلافنا معه. ففي فيلمه "كابوريا" يتحدث خيرى بشارة عن أربعة شبان من الطبقة الشعبية الفقيرة، يهوون المَلاكمة ويحلمون بالمُباريات الدولية. ويتحدث من جانب آخر عن سيدة ثرية "رغدة" تبحث عن أحاسيس قوية تخرجها من سأم حياتها المخملية، فتصطاد الشباب وتدخلهم في فيلتها، حيث تستبدل المراهنات على مباريات الديوك بالمراهنات على مباريات المَلاكمة، ويعيش هدهد "أحمد زكى" وأصدقاؤه سلسلة من المواقف، يلمسون فيها زيف المُجتمع المخملي، فيعودون إلى ناديتهم الشعبي الصغير، ويرجع هدهد إلى حبيبته فتاة النافذة المواجهة للنادي. ولأن "الكابوريا" يتم اصطيادها في غبش الفجر، عندما تسير مُنتشية علي الشاطئ، ليتسلى بأكلها ليلاً، كذلك يتم اصطياد صعاليك الشوارع فجراً، ليتسلى بهم السادة ليلاً، من هنا تعتمد الفيلم أن يكون اللقاء الأول بين "رغدة" و"أحمد زكى" على سطح النيل في الفجر، حيث يتسلى مُنتشياً جدار باخرتها، وهو لا يعلم أنها تصطاده للتسلى.

هذه هي الفكرة العامة التي صاغها خيرى بشارة مع السيناريست "عصام الشماخ" للفيلم، فهما في هذه الصياغة الجديدة، قد تجاوزا ما يسمى بالواقعية، وقدما كوميديا غنائية تسخر من تناقضات الواقع الاجتماعي والاقتصادي.

يقول خيرى بشارة، في هذا الصدد: أثناء العمل علي سيناريو كابوريا، كنا دائماً ما نردد بأننا نريد أن نكون صادقين كالكريستال، لا مكان في اهتماماتنا لخلفيات الشخصيات الاجتماعية والاقتصادية والزمن والمكان التاريخيين، وكل هذه الأشياء المرتبطة بالواقعية الاشتراكية، ما قبل ذوبان ثلوج 1956م انتهت بالنسبة لي، عبرت عنها في أربعة أفلام ولا أرغب في المزيد من الترداد.

بما أن خيرى بشارة يعلن صراحة بأنه في فيلمه هذا، لا يتخذ من الواقعية أسلوباً له، فلن يكون هناك مجال للحديث عن مواعمة

تصرفات أي من شخصياته في الفيلم مع طبيعتها وأبعادها من عدمها، حيث من المفترض عدم التعرض لمناقشة الفيلم بأدوات لا تتناسب والأسلوب الفني الذي يتبناه. وهذا بالضبط ما وقع فيه بعض النقاد عندما انتقدوا فيلم كابوريا، حيث تعاملوا معه كفيلم واقعي. إننا في "كابوريا" أمام فيلم فانتازي ساخر يتعرض لطبقة الأغنياء "المليونيرات"، وطبقة الفقراء "الصعاليك" يسخر منهما ويدينهما في نفس الوقت. إنه يصور لنا شكلاً من أشكال الاستغلال يمارسه أغنياء على فقراء.

إن خيرى بشارة هنا يقدم لنا حياة هؤلاء المرفهين الباحثين عن المتعة والتسلية لقتل الفراغ والملل الذي يعانون منه، وبالتالي يسعون للبحث عن كل ما هو جديد يكسر هذه الرتابة والملل، حتى ولو أدى إلى توظيف بعض الكائنات البشرية لتحقيق أغراضهم. كما أنه يدين أيضاً تلك السلبية واللامبالاة التي تلازم أغنياء من هذا النوع، كذلك عندما يتناول حياة هؤلاء الصعاليك، فهو لا يتعاطف معهم تماماً، إنما يقدمهم كحيوانات سيرك، يتسلى بهم الأغنياء، بل ويدين سلبيتهم كذلك وقبولهم لمثل هذا الوضع المزري، لقد نجح خيرى بشارة في تقديم فيلم جديد، هادف وسريع، حيث وفق في إدارة فريقه الفني من فنانين وفنيين، خصوصاً في تلك المشاهد التي يرصد فيها، بحيوية ومهارة، أثر اللكمات علي وجوه المَلاكمين.

قشر البندق:

في فيلم "قشر البندق" 1995م يؤكد خيرى بشارة بأنه يبحث دوماً عن الجديد والمُختلف. مهما يكن موضوع الفيلم، المهم أن يكون جديداً ومُختلفاً في الفكرة والطرح والمُعالجة.

فكرة فيلم "قشر البندق" هي فكرة جديدة ومشوقة، وتعتمد على إقامة مُسابقة في الأكل من قبل أحد فنادق الدرجة الأولى من باب الدعاية والإعلان. فيندفع الجمهور للمشاركة في هذه المُسابقة والحصول على المكافأة المادية الكبيرة المُخصصة للفائز الأول في المُسابقة، والتي تشرف عليها الفتاة الطموحة فاطمة "رانيا محمود



خيري بشارة أثناء تصوير فيلم: قشر البندق

لطفي: رجل الأمن وخطيب فاطمة التي تسببت في فصله من عمله كرجل أمن، وبالتالي يعرض عليها أن تتوسط له للاشتراك في المُسابقة فترفض. مما يسبب خلاف بينهما يؤدي إلى فسخ الدبل. ورغم محاولاته إنهاء هذا الخلاف أثناء المُسابقة إلا أنه لا يفلح في ذلك. وفتاة الليل "دينا": التي تخلى عنها زوجها- حسب قولها- وتركها في الفندق. تشترك في المُسابقة لسداد أجرة الفندق. وهشام "ماجد المصري": السمسار المُغامر الذي يستأجره رعوف للبحث له عن سيارة موديل 1945م لزوجته الأمريكية. نراه يدبر مبلغ السيارة بطريق النصب من زوج أخته الذي يختلس مبلغاً من عهده على أن يسترد نفس المبلغ بعد بيع السيارة. وبعد أن يرفض رعوف أن يشتري السيارة، يجد هشام نفسه في ورطة فيستغل جو المُسابقة ويعمل شغل من خلال المراهانات بين الجمهور على المُتسابقين. والفلاح

قلبية، وتنتهي بانتهاء العلاقة بين فاطمة وخطيبها، وتنتهي بقتل محمود ذهني، وتنتهي بفشل هشام في مُراهناته. أما شخصيات المُشاركين في المُسابقة فقد انتقاهم السيناريو بدقة وصاغ من حولهم حكايات كثيرة منها الطريف والمأساوي، وهم: فتحي "حميد الشاعر" الموسيقي الإسكندراني المُتسكع والنصاب وتابعه السمين. وتهاني "عبلة كامل": بائعة اليانصيب التي تعشق فتحي الموسيقي وكانت تصرف عليه، هذا رغم معرفتها بأنه نصاب، ولكنه هجرها. وصقر "محمد هندي": شرطي الأمن المركزي الذي يعاني من الفقر والجهل، ويعتبر اشتراكه في هذه المُسابقة فرصة لتحسين وضعه المعيشي هو وأسرته في القرية. والرياضي أبو زيد "محمد لطفي": الذي قدم من القرية على قدميه مُتأخراً، وذلك لعدم حصوله على ثمن المواصلات. مع أنه بطل الجمهورية وإفريقيا في كمال الأجسام. ومحمد "طارق

ياسين"، كانت تعمل كخادمة في نفس الفندق، إلا أن حماسها واندفاعها لتطوير نفسها هما اللذان دفعا مدير الفندق رعوف "حسين فهمي" لاختيارها كمُشرفة أولى للمُسابقة. وينطلق الفيلم منذ بداية الإعلان عن المُسابقة ليتابع دوافع الأشخاص الذين تم اختيارهم من قبل اللجنة المُشرفة للمُسابقة. فمنهم الموسيقي، والعامل، والشرطي، والرياضي، ورجل الأمن، وفتاة الليل، والنصاب، والمُقامر، والمُرافق، والخادمة الصغيرة، والمُتقاعد، وبائعة اليانصيب. جميعهم دخلوا المُسابقة وكلهم أمل بالفوز بالجائزة الكبيرة بغية تحقيق أحلامهم. وتبدأ المُسابقة، التي تتكون من عدة جولات هي عبارة عن أطباق متنوعة من أكالات عالمية. ومع بدء المُسابقة تتم التصفيات الأولى، ويبدأ عدد المُتسابقين في التناقص، ويشد التنافس بين الباقين. إلا أن المُسابقة تنتهي بمأساة موت المُتسابق فتحي من كثرة الأكل، حيث يصاب بسكتة



أن يلتفت انتباه المُتفرج الى أحداثه حتى آخر لقطة، فبالإضافة إلى الحدث الرئيس وهو المُسابقة، هناك العديد من الحكايات الثانوية كانت قد ساهمت في ربط الحدث الرئيسي وتقويته. فمثلاً هناك حكاية محمود ذهني "محمود ياسين" رجل الأعمال المشهور، والشاعر الفاشل والمتورط في قروض تقدر بالملايين لذلك نراه يختار هذا الفندق ليختفي عن الأنظار والصحافة والرأي العام إلى أن يحل مُشكلته مع المُتسببين في توريطه. ولكن أجمل شيء في هذه الحكاية هو صياغتها في السيناريو. حيث حرص كاتب السيناريو على ألا تكون محشورة حشراً في السيناريو. فجعل الدكتور زهدي يكتب رسالة لصديقه القديم عبد العزيز يروي

الجنس مع الرياضي. وعندما تختلي به في أحد الغرف تجهل بأن الغرفة مُراقبة بكاميرا تكشف على الهواء كل ما يدور بينها وبين الرياضي. والمُحكم الثاني دكتور في الأغذية من جامعة كاليفورنيا. والثالث هي ملكة جمال وملكة شواطئ ميامي النجمة "مريم فخر الدين"، أما المُحكم الرابع والأخير فهو رجل الأعمال محمود ذهني "محمود ياسين" الذي اختارته مُشرفة المُسابقة ليكون عضواً في لجنة التحكيم بسبب اعتذار مُفاجئ لأحد أعضائها. ورغم أنه لا يريد الاشتراك إلا أن فاطمة تذكره بأنه يدين لها باعتذار، وعليه أن يسدده باشتراكه في لجنة التحكيم لإنقاذ الموقف. سيناريو الفيلم جيد وخلّاق ومكتوب بعناية فائقة، استطاع به خيرى بشار

محمد بن "علاء ولي الدين": البدين الساذج الذي هرب من الذين يضحكون عليه في قريته، وهو يعيش الآن عاطلاً في القاهرة منذ ثلاثة أشهر. والخدمة مرزوقة: البنت الصغيرة التي تجوعها مخدمتها لمدة يوم ونصف، لتجبرها على الاشتراك في المُسابقة لكي تستفيد هي من قيمة الجائزة. والمُتقاعد "محمد يوسف": الأب الفقير الذي يعجز عن توفير جهاز ابنته، بسبب المهر القليل الذي دفعه خطيبها، فيلجأ إلى الاشتراك في المُسابقة لتساعده في تحقيق كل أحلامه. أما لجنة التحكيم فتتكون من: دكتورة علم النفس والأديبة "صافيناز الجندي"، وهي امرأة مُحافظة إلا أنها تعاني من الكبت الجنسي بسبب العنوسة، وتشتاق لممارسة



إشارة مرور

أول تجاربها وقدمت دورها بثقة وتمكن، وأعلنت عن وجودها على الشاشة. أما الفنانة عبلة كامل صاحبة الأداء التلقائي الطبيعي، فهي تواصل تألقها الفني من فيلم إلى آخر، وذلك بتوفيقها في اختيار أدوار متميزة وناجحة.

إشارة مرور:

في فيلمه "إشارة مرور" 1995م، يأخذنا خيري بشارة في رحلة ممتعة، وفي يوم غير عادي، إلى مدينة القاهرة الصاخبة والمزدحمة، وفي موقع إحدى إشارات المرور الكثيرة التي تمتلئ بها هذه المدينة الكبيرة. والمناسبة: هي مرور موكب رسمي في أحد الشوارع الرئيسية، وحادث مرور عند إشارة المرور في الطريق الفرعي المحاذي والذي من المفترض أن يكون احتياطياً للشارع الرئيسي. عند إشارة المرور هذه، تتوقف حركة المرور تماماً، وتبدأ الحكايات. أنماط مختلفة من البشر تتجمع في وسط الزحمة، كل له حكايته.

مقبول لفيلمه. وهو بالطبع ليس مشهداً شاذاً كما يعتقد، بل هو يتناسب والجو العام للفيلم. وهناك الكثير من المشاهد والمواقف التي نفذها المخرج المبدع خيري بشارة بخبرة ودراية، ووصلت إلى المتفرج بشكل جميل وسلس.

بالنسبة للإخراج بشكل عام، نجح خيري بشارة في تقديم فيلم جميل وسريع الإيقاع، كما نجح في إدارة فريق عمله الفني في الارتفاع بمستوى الفيلم الفني والتقني. من خلال حركة كاميرا سريعة وزوايا تصوير موفقة ومنسجمة مع المونتاج السريع اللاهث والشفاف والمتناسب والحدث الدرامي. هذا بالإضافة إلى الموسيقى التصويرية والألحان التي أكملت هذا الانسجام العام.

لا يمكن إلا أن نشير إلى ذلك الأداء الأخاذ من جميع الممثلين كباراً وصغراً، وإدارتهم الجيدة من قبل المخرج الحساس خيري بشارة. يبرز منهم الوجه الجديد رانيا محمود ياسين، التي نجحت في

له ويتحدث في لحظة صدق عن مشوار حياته خلال الـ 25 سنة الأخيرة، وعن كل ما يحسه ويشعر به، حيث يكتشف متأخراً بأنه قد أخطأ الطريق في مشوار حياته من دون أن يكون لظهور شخصية هذا الصديق على الشاشة ضرورة حتى ولو للقطعة واحدة، مُختصراً في هذه الرسالة قصته بكاملها في دقائق معدودة، بدلا من المط والتطويل الذي عودتنا عليه أغلب الأفلام المصرية. حيث يظهر محمود في لقطات سريع وذكية أثناء سرد قصته لصديقه. وهناك إعلان المسابقة- هات حته.. هات حته- الذي نُفذ بخيال جميل ومتناسب وجو الفيلم العام. كذلك مشهداً يظهر المُمشارك فتحي الإسكندراني وهو في طريقه إلى الفندق مع مُرافقه، يكح بصوت يتناسب مع نغمة المؤثر الموسيقي للفيلم، وتتبعه عدة لقطات لآخرين يحكون على نفس النغمة، ليتكون مشهد فانتازي كوميدي جميل. إنه حقاً مشهداً يعد من بين أبرز المشاهد التي استخدمها المخرج لإعطاء طابع خفيف

حيث ينجح المؤلف في انتقاء شخصياته بدقة وعناية، ليصوغ من حولها حكايات، منها المضحك الساخر، ومنها المأساوي الميلودرامي.

فهناك سوسو أو سمية "ليلي علوي" الممرضة الباحثة عن الشهرة من خلال هوايتها للغناء. وهناك أيضاً ريعو "محمد فؤاد" كبير المشجعين وعامل البناء الذي يبحث عن والد خطيبته شرطي المرور، فيقع في حب سوسو الممرضة ويتفقدان على الزواج. وكذلك الموسيقي الشاب نبيل "عماد رشاد" الذي يعاني من حادث غريب تعرض له في صباح نفس اليوم. أما المدرس زكريا "سمير العصفوري" الذي حملت زوجته نعمات "إنعام سالوسة" بعد خمس وعشرين سنة زواج. فيكاد أن يصاب بالجنون لمجرد إحساسه بأنه سيفقد ابنه الوحيد. وحكاية رجل الأعمال علي ظاظا "عزت أبو عوف"، المتجه إلى المطار لإنهاء صفقة رابحة، والذي على علاقة عاطفية بسكرتيرته وزوجته على علم بذلك ومُصرة على الفوز به. وضابط المرور "سامي العدل" الذي يكتب الشعر ولا يمتلك سيارة خاصة، والذي يريد أن يخلي الشارع بأسرع ما يمكن تفادياً لأي ارتباك في حركة المرور في الشارع الرئيسي. وكذلك المراهق المهووس بحبيبته، والذي يخجل من البوح بمشاعره. وعندما تواجهه وتطلب منه الكف عن ملاحقتها، يصارحها بحبه ومعرفة مشاعرها تجاهه، حيث يخرجان مع بعض ويطلب منها إمساك يدها بشكل صريح، ويتزوجان في النهاية. أما بائع الآيس كريم "محمد لطفي" الذي يتورط مع عصابة إرهابية في محاولة تفجير الموكب الرسمي، فتكون نهايته في فتحة المجاري حيث يموت، والقنبلة تنفجر في يد طفلة بريئة. والكثير من الحكايات والشخصيات التي صاغها السيناريو لتعطي للفيلم مذاقاً خاصاً.

كما في فيلمه السابق، يقدم خيرى بشارة أسلوب السهل الممتنع، ويبتعد كثيراً عن الحكاية التقليدية، مع أنه يقدم فكرة بسيطة، مع حادث ومواقف يومية يمكن أن تحدث كل يوم. يعتمد أيضاً على إمكانيات من معه من فنانين وفنيين لتقديم أفضل ما

عندهم، في عمل سريع وخفيف. فنرى أولاً السيناريو الذكي ذا الحوار اللامع العميق. حيث أن ما جعل الفيلم أكثر حيوية، تلك الحكايات والحالات والشخصيات التي صاغها السيناريو، في نطاق زمن قصير لا يتعدى الأربع والعشرون ساعة، حيث يتشكل مجتمع صغير، يتكون من أنماط مختلفة من البشر يتعايشون مع بعضهم، لتظهر كافة التناقضات من جراء تلك الحكايات المتداخلة في نسيج درامي واحد. ففي حكاية الموسيقي الشاب نبيل "عماد رشاد"، ذلك المصاب بالدهشة والمهانة في نفس الوقت من جراء حادث غريب تعرض له في الصباح، حيث يتلقى صدمة قوية من الخلف من أحد المارة في الشارع. ولا يجد أي تفسير منطقي لما حدث. شخص لا يعرفه ومن دون أي سبب: عمري لا شفته ولا شافني، مفيش بيني وبينه أي حاجة، راكب عجلة، ضربني على قفايا وجري، كأنه معملش أي حاجة، ده حتى ما بصش وراه.

نراه يحكي لحبيبته نور في حوار مشحون بالحزن والألم، لعلها تساعد في تجاوز ما هو فيه. فهو يعيش إحساساً فظيماً بالمهانة، خصوصاً أنه لم يستطع عمل أي شيء، مما زاد إحساسه بالتفاهة. ومن خلال حديثه مع حبيبته نور نكتشف مدى شفافية هذا الإنسان، ومدى تأثره المباشر بحادث بسيط يحدث في مجتمع متخلف كل يوم.

نتابع أيضاً تلك العلاقة السريعة التي تكونت بين ريعو وسوسو. فرغم سرعة تكونها لدرجة أن تصل إلى الزواج، إلا أن التفاصيل الصغيرة والكثيرة التي أحاطت بالشخصيتين، قد جعلت منها علاقة طبيعية منطقية. ثم إن المتفرج يصدق كلا الشخصيتين بسبب ذلك الحوار الأخاذ الذي يأتي على لسانيهما ويضيف عليهما تلك المصادقية.

أما ذلك المدرس الغلبان زكريا الذي ينتابه شعور باليأس نتيجة تعطله في زحمة الحادث، حيث كان متجهاً إلى مستشفى الولادة مع زوجته الحامل. فقد بدأ يهذي ويكاد أن يفقد عقله، خصوصاً بأن هذا المولود انتظره العمر كله، وبعد خمسة

وعشرين عاماً من الزواج، ولا يمكن أن يتصور بأنه سيفقده. ثم كيف نجح السيناريو في تصوير علاقته بزوجته بشاعرية نادرة، وأيضاً كان للحوار دوراً في ذلك.

هذه أمثلة فقط، حيث لا يسعنا الحديث للحصر، إنما هذه الحالات والحكايات التي جسدها السيناريو، لم تكن تصل بالشكل المطلوب لولا وجود صورة ناعمة سلسلة ومُعبرة، ومُنتاج مُتناغم ومُناسب، إضافة إلى الموسيقى التصويرية المُعبرة عن أحاسيس تلك الشخصيات. جميعها عناصر ساهمت في وصول الفيلم الى هذا المستوى الجيد، تحت قيادة مايسترو فنان هو المخرج خيرى بشارة.



كابوريا والبقاء على شاطئ الواقعية

سينما

"عن تجربتي مع الفيلم"

كنت أعمل على الموفيولا، أركب شرائط المؤثرات الصوتية، وقتها كانت هذه المهمة مسؤولية فريق المونتاج لكل فيلم، أتبع مدرسة المونتير الكبير أحمد متولي في تغذية شريط الصوت المساعد بتنويجات غنية من المؤثرات الصوتية، المونتير الأول يقوم بمونتاج الفيلم، صورة وحوار، ثم يقيس الموسيقى على مشاهد الفيلم ويركبها، وعندها تنتهي مهمته، ويكمل المونتير المساعد المهمة بتجهيز بانداث المؤثرات، كنت محظوظة بما أمده خيرى بشارة من تسجيلات صوتية غنية جدا ومختلفة عن تلك الأصوات المعتادة من مكتبة المؤثرات، لكلمات لعبة البوكس سجلها بشارة وقمت بتركيبها، قد تكون المرة الأولى حسب علمي ألا نسمع في المعارك هذه الأصوات المزيفة التي تقترب من صوت القنابل وتسبب الضحك لدى المشاهدين في مواقف يجب أن يشعروا بجديتها وبتعبيرها المتقن عن فن المعارك، لكلمات حقيقية تشعر فيها بملامسة اليد على اللحم، وليس بصوت نحاسي أو بدقات على طبل أجوف. صوت يسجله بشارة، وينقل على شريط الماجنتيك 35 مللي ويركب على الصورة، ليست اللكمات فقط، بل العديد من أغنيات أجنبية، ومؤثرات حية أخرى أعدها خيرى وتم تركيبها على مشاهد الفيلم.

على خلاف العمل في العديد من الأفلام كان بشارة يفضل أن يقدم للمونتير النسخة التي يعمل عليها مونتاجه، ليس فقط بالصورة والحوار، بل بشريط ثالث مُساعد ليحصل على الإيقاع الذي يريده، الموفيولا تكون عادة بها ثلاث تارات، واحدة للصورة، واثنيتين للصوت، كنا في مجمع المونتاج بمدينة السينما نعمل على موفيولا بها أربع تارات بحيث يمكن أن نعرض الصورة ومعها ثلاث أنواع من الأصوات.

ذات مرة، وكنت مُندمجة في تجهيز شرائط المؤثرات لأحد الفصول، فلم أشعر بوجود خيرى بشارة إلى جانبي صامتا يراقب عملي، وحين أوقفت الموفيولا



صفاء الليثي

مصر





وأُثرت الأباجورة وجدته يبتسم ويقول:
اللي بتعمل الشغل ده، ازاى فصل كذا
أصواته ملخبطة ومزعجة، كانوا يقومون
بعمل المكساج هو والمونتير أحمد متولى
ومهندس الصوت جميل عزيز في استديو
نحاس، ذهبت معه لأعرف سبب اللخبطة
التي وجدها بالفصل، وكانت المشكلة
سببها المكساج الأولي (بري مكساج)
الذي مزجه عزيز بالشرائط التي أعدتها
ومعها ما نسميه باند أنفني من الزغاريد
وأخر للصيحات، أراد عزيز أن يخفف من
عبء التحكم في شرائط صوت لا تقل عن
ستة شرائط بإجراء المكساج الأولي، فتم
عجنه- حرفيا- وأصبح الضجيج مزعجا من
دون وسيلة للتحكم فيه. سألوني عن رأيي؛
فقلت: البري لازم يتعاد، وقد كان.
العمل في فيلم كابوريا كان يدور في أجواء
سينمائية لو تم تصويرها لكانت عملا لا يقل
درامية عن الفيلم نفسه، وقتها كان مبنى
المجمع يتم طلاؤه فكانت حجرتا الموفيولا
والتقطيع تشبها بيتا في حالة تنظيف،



حب ورفض- فيلم كابوريا

القسم، مشهد الحظيرة، وأحدد أنا رقمها ونبدأ العمل، لا أعتقد أن أحدا كسر نمطية مشهد الحجز في أقسام البوليس مثلما فعل خيرى، هذا الحجز وبه الخواجة الذي يعزف الهارمونيكا، ومشهد الغزل بين حسن هدهد/ أحمد زكي، والثرية/ رغبة في حظيرة الاسطبل.

قصة شعر كابوريا انتشرت بين الشباب بعد الفيلم مثلما انتشرت قصة شادية بين فتيات مصر بعد "روعة الحب". أغنية أحمد زكي وطريقة أدائه، زكاوة كما كان يلقيه خيرى بشارة. يأتي أحمد زكي مع مدير الإنتاج فتحي يسري، يدعو مُنتج الفيلم والمخرج والمونتير على أكلة سمك في خريستو، يهمس لي: تيجي معانا ناكل سمك، أجيبه أنا سابقى هنا مع المُساعدين، كنت زوجة المعلم، الأسطى الكبير، ولكني لا أترك فريق مُساعدي المونتاج المكون من إكرام يونس ومحمد الأسمر، أحمد زكي يحضر تتملكه الرغبة في التلصص على الفيلم على يشاهد مشهدا فيستريح قلقه، ليس واردا عند خيرى بشارة أن يحضر نجمه المونتاج ولن يسمح له بالمُشاهدة إلا في عرض نسخة العمل مع الجميع. اكتفى أحمد زكي

بحضوره وبكرمه الزائد كان يدعو الفريق على تناول الطعام، مُختلفا عن نجوم آخرين كانوا يوقفون التصوير إذا لم تلبى طلباتهم من أصناف طعام مُخصصة له منفردا ولا يكثر بأن ترهق ميزانية الإنتاج.

كتبت كثيرا عن خيرى بشارة وأفلامه، أشعر تجاهه بشعور المُعجبين "الفانز" على الطريقة المُعاصرة، أعجب بأفلامه، ويزداد إعجابي مع أفلام حضرت مُنتاجها وأجدها بعد مُشاهدات تالية مُمتعة، والمؤكد أنني لم أجد خيرى قد غادر شاطئ الواقعية الآمن على مستوى المضمون، فقط ابتكر شكلا جديدا للتعامل مع هذا الواقع، مُتسلحا بتراث السينما المصرية الغنائية عاملا على دمج الأغنيات في نسيج العمل فتكون بديلا عن الحوار، وتؤكد على روح بطله ومجموعته من ملاكمي اللعبة الشعبية في مُقابل غناء يعبر عن شراهة طبقة برجوازية عليا لا تخسر أبدا مهما أنفقت.

في النصف ساعة الأولى من الفيلم يعرض لنا صناعه، خيرى بشارة ومُؤلف الفيلم



بشارة كان مُجددا في التعاون مع حسين الإمام؛ فحين يطرح عليه فكرة أغنية ما يقوم الإمام بتركيب كلماتها وتلحينها وقد فهم ما يريد تماما، يجمعهما حب الطعام كرمز من رموز الإقبال على الحياة، فيطلب منه أن تكون أغنية عن حب المأكولات مثلا فتكون (بيكاتا بالشامبيون .. طعمية .. شكشوكة) كان مُجددا في اكتشافه لمحمد لطفي الملاك الشعبي وتقديمه بعبله، على الفطرة، يخاليني تعبير "بطينه ولا غسيل البرك" هذه الحكمة الشعبية كانت أسلوبا لخيرى في قيادته لمُمتليه يصف لهم الشخصية، ويطلب من المُمثل أن يؤديها بإحساسه هو، لا يمثل الشخصية ويطلب من نجمه أن يفعلها مثله.

أجد خيرى بشارة مُجددا حقا في الأغنية الفيلمية التي تدخل في نسيج العمل، مطورها من أفلامنا القديمة ومكسبها روحا عصرية بكلمات ولحن غير تقليديين. أثناء العمل كان خيرى يسمي الفصول بأسماء المشاهد، مشهد السابق، مشهد الحجز في

وكان خيرى يعجب بهذه الأجواء ويشعر بحميميتها حين يحضر باكرا ليركب معي الفصول ويراجعها قبل أن يتولى المونتير أحمد متولى عملية المونتاج الفنية.

بشارة كان يذكر أنه اختار متولى ليعمل معه مُنتاج هذا الفيلم تحديدا لفتونته، ولهما معا صورة يتصارعان فيها أمام صف العلب في محبة وندية، عملا معا في الفيلمين التسجيليين "صائد الدبابات"، و"طبيب في الأرياف"، وعاد للعمل مع متولى في كابوريا بعد عمله مع عادل مُنير ورحمة مُنتصر، يختار خيرى فريق عمله طبقا لمن يراه مُناسبا لنوعية الفيلم الذي يعمل عليه، وبالطبع تتحكم بعض ظروف الإنتاج في تكوين فريق الفيلم.

قبل أن أتجه إلى النقد كنت قد أحببت فيلم "كابوريا"، كثيرا، وما زلت، أجده تجديدا شجاعا أقدم عليه خيرى من دون أن يهتز بحملة الهجوم عليه من نقاد لا يحترمون إلا أفلام الواقعية قديمها وحديثها، ويعلون هذا النوع الفيلمي على ما عداه، خيرى



متولي وبشارة

أد الحال للفتاة قمر"، والمرة الثانية من أكواب يأكلونه في شوارع القاهرة بعدما تغيرت أحوالهم واشتروا ثيابا جديدة. في النصف ساعة الأولى يتحرك حسن هدهد بجاكيت من قماش خشن، أنيق وبسيط يضمه إلى جسده وكأنه يتسلح بثوبه، ونعرف الاختلاف حين يعيش حرفيا في ثوب غير ثوبه، مُسليا للأثرياء، مُضحك الملك. في العناوين سنقرأ ديكور القصر لنهاد بهجت، ونستنتج أن بقية الأماكن من اختيار خيري بشارة من خبرته مع الفيلم التسجيلي، منطقة أقام بها ساحة ملاكمة، وفرن بدائي يصنع فيه والد حسن الزجاج المنفوخ يدويا، حارة خلفيتها جامع قديم، مصر الحقيقية بمعمارها ونوافذ منازلها الخشبية العالية. سنسمع أغاني الفترة من الأصدقاء الأربعة "لولاي لولا لولا"، وهم يمرحون كصبية مُترابطين. وتتوالى أغنيات الفيلم مزروعة مع المشاهد، إرهاصة كابوريا في مشهد فلوكة النيل في البداية، أغنية "الهجر لا لا"، في فرح الحارة وحركات جسد يتقنها زكي، في اهتزازات المُلاكم الذي لا تستقر قدميه على

منطقة حسن هدهد الإضاءة أيضا طبيعية ومصدرها واضح. حميمية تفاصيل بشارة، مع غسيل في الشرفة التي تتجمع فيها نساء تراقب خناقة شلة حسن هدهد مع مالك الشقة، وملابس داخلية منشورة على منشئ بشباك مُدربه في مشهد قرب النهاية يعري فيه البطل أهل منطقته دفاعا عن اتهامهم له "لا تعارني ولا أعيرك الهم طيلني وطايلك"، لا شيء مجاني في مكونات الصورة المُحملة بدلالات تصل إلى المُشاهد ويفك شفرتها من دون الحاجة إلى زرع صديق للبطل لنعرف ما تشعر به. التعبير عن صداقة الذكور في الطبقة الشعبية، هو بينهم قدوة يتبعونه، ولكنهم معا بندية وحب حقيقي. حسن هدهد، ومصطفى ومحمود زملاء اللعبة الشعبية وينضم إليهم عنتر، يتحركون معا كأطفال ضخام الحجم، والأيس كريم، يلحسونه في مشهدهم الأول وقد ذهبوا لطلب يد قمر من أبيها، يلحقونه بالشارع بعد أن قاموا بتسلية الأثرياء وكسبوا بعض النقود. المرة الأولى آيس كريم في القرطاس "هدية على

عصام الشماع ومنتجه حسين الإمام، يحكون عن الأثرياء وهم يلهون على طريقته، وفقراء في فلوكة على النيل، وفي لقائهما الأول تحدث معركة وحجز في القسم، بعده مشهد ملاكمة في المنطقة الشعبية لبطولة محلية نتيجتها خسارة لبطلنا في اللعبة ورفض والد حبيبته تزويجها له. فيفكر مع صديقيه في فانتات مركب الأثرياء وروائعهم الجميلة. 17 دقيقة من زمن الفيلم مضت وقد تحددت أطراف الحكاية وتكتمل حتى تلاحمها في قصر الأغنياء حيث مزرعة الخيل وجناحين مُنفصلين للبيه سليمان/ حسين الإمام، والهانم روية/ رعدة، واستغلالهما للآخرين للتسلية والرهانات. يتم الانتقال بين المواقع المُختلفة يقودنا فيها صوت هارمونيكا يعزفه خواجه هيبى في الحجز، أو عازف أكورديون في الحارة التي تستعد لعرس ما، استخدام الموسيقى أقرب إلى مدرسة الدوجما، لا نسمع موسيقى في الفراغ بل آتية من مصدر واضح نشاهده في الصورة. باستثناء مشاهد الليل في



بلا رهان- فيلم كابوريا



مكياج عشوب

الأرض، اعتاد على هز كتفيه لكي يتفادي الضربات ويحجل. "يالي وسطك وسط كمانجه، والمانجا"، التلاعب بالكلمات على الطريقة الشعبية، أغنية مهرجانات مبكرة لخيري بشار وحسين الإمام وزكاوة بظرف شديد وبلا ابتذال. أغنية كلماتها تشرح ما جرى بواقعية موجهة للأب الراض الارتباط "حبيناهم، ومشينا معاهم، ورحنا السيمة"، في القصر يتركون صراع الديكة مؤقتا وتجرى مباراة الملاكمة الأولى، يكسبها الفقير وهو ما زال في الحلبة بثوبه الخشن، بعدها تراوده روحية/ الهانم زوجة الرأسمالي عن نفسه وتغازله كما لو كان حيوانا ترغب في اقتنائه "إنت جميل، حصان جميل، ملاكم تجنن"، ولكنه يتقرب من نور/ سحر رامي وصيقتها التي سيتبين أنها من الجمالية، وترسم معه خطة ليكسب بعض النقود ويغادران.

نصف ساعة تجمعت فيها خيوط الحكاية، ثم ندخل في الصراع الحقيقي بين الطبقتين، ومن الذي افترض أن خيري بشار قد غادر شاطيء الواقعية، قد يكون فعلها شكلا ولكن المضمون باقٍ، بل أقوى من



يحمل فيه أصدقاء البطل ليصل إلى شرفة الحبيبة قمر ويعرض عليها مهره، دراعه وعمله. ماكياج محمد عشوب مُتقن على وجه البطل الذي خاض حربا كسبها بهزيمة الملاك المُحترف وعودته إلى منطقته وإلى حبيبته ليبدأ من جديد.

”كابوريا“ تنويع على فكرة إغواء الطبقات المُستغلة بكسر اللام للمُستغلة بفتحها، كما في ”الأسطى حسن“ تنتصر لصمود الطبقة الفقيرة وتحتمي بذكورها، بفحولتهم وجدعنتهم.

رغم أن خيرى استعان بمؤلف كتب سيناريو الفيلم، إلا أن ”كابوريا“ يُصنف كفيلم من أفلام سينما المؤلف الذي يحمل توقيع مُخرجه على رؤيته، وسرده، ورسم شخصياته وكل تفاصيل العمل الذي استعان فيه بنجوم المهنة، مُحسن أحمد في التصوير، وأحمد متولي في المونتاج.

فيلم لخيرى بشاره القادر على تقديم رؤيته الخاصة عن قضايا كبرى كصراع الطبقات وأحلام الصعود، عن الأصالة وحكمة التمسك بتراث الآباء بلا خطابة وبقدر كبير من المُتعة الفنية.

مشهد آخر تشكو له من خيانة زوجها لها ورغبتها هي فيه. قدم بشاره للفنانة رعدة دور عمرها تظهر فيه جميلة وقادرة على التعبير عن مشاعر مُتباينة، هي وزكي سعيديان التعاون في فيلم لا يمكن مُقارنته بفيلم ”كابوريا“ في عمق تناوله لموضوعه، وفي الشكل الفني الذي طوره خيرى بشاره من أفلام مصر الغنائية في عصرها الذهبي.

يقدم بشاره كُخرج مُحترف لكل بطل مشهدا أو عدة مشاهد يطلق فيها إمكانياته، فقدم إلى حسن الإمام مشهدا في المطعم الصيني يشرح فيه فلسفة رأس المال وكيف أن أي نقود ينفقها تعود إليه خلافا للفقير الذي يكسب نقودا وتضيع منه. وفي حركة شعبية ترضي جمهور المُشاهدين يلقي حسن هدهد بنقود جائزة مُباراته الأخيرة بعد أن ألقى خطبة عصماء ”أنا محتاج الفلوس دي لكن دلوقت ما تلزمنيش“، أتصور أن جمهور الترسو صفق بعد هذا المشهد عند عرض الفيلم وتحرك المُراهقون في كراسيهم شاعرين بانتهاء الفيلم قبل أن يختتمه بشاره بمشهد

كل أعماله السابقة. سينما خيرى بشاره ليست مُنقطعة تماما عن السينما المصرية التقليدية، اعتماده على أدوار السنييدة الذين تكتمل بهم الصورة لرسم شخصيات الطبقة الشعبية، وأنزعج لو طال الابتعاد عنهم، أستريح حين يعود ظهورهم، في مشهد مُلاكمة مع عنتر لكسب المُراهنات، ونسمع حوار مُباشر من سليمان ”فينيتوا اشتراكية، جورباتشوف عمل بيروسترويك، وسور برلين بقى بيتباع تذكّار“، تسبق اندماج هدهد في اللعبة، ويقدم تحويرا لأغنية الفلوكة، أغنية الفيلم ”أنا في اللابوريا“، وتشتمل حلبة الرقص في القصر، يتعرض لتحرش من صديقة الهانم التي تطردها، هدهد يتاعي أنا، مشهد شاهدنا مثيله في أفلام قديمة لنا تنتقد الطبقة الثرية وتظهر عهرها، ولن يكتفي بشاره، بل سيعري طبقة هدهد ويفضحها في مشهد فائق آخر قرب النهاية.

هناك مجموعة مشاهد عن مُغازلة حورية لهدهد تتراوح بين الهزل- كما في مشهد إلقائها للشعر الركيك الذي تولفه ”تعال أغني وأطلق جنوني“- وبين الجد في



خيرى بشارة: جزء مهم من حياة الخليجيين.. لماذا؟

سبيلنا

قدم المخرج المخضرم خيرى بشارة العديد من الأفلام العظيمة في تاريخه، وظهر لأول مرة مع عدد من الأفلام الوثائقية، وبعد فترة ابتعد عن الأفلام القصيرة للتركيز على إخراج الأفلام الطويلة التي تم عرضها في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية. فاز فيلمه الأول "الأقدار الدامية" 1982م بالعديد من الجوائز. بعد ذلك صنع فيلم "العوامة رقم 70" في 1982م، وهو فيلم مدرج في أفلام السينما العربية التي لا تنسى ومع ذلك، فإن إخراج المُمتميز في "كابوريا" 1990م، بطولة المُمثل أحمد زكي، فتح له قاعدة جماهيرية كبيرة.

اشتهر بشارة بمطابقة بعض الأحداث التاريخية المحددة مع الأفلام العربية المعاصرة، على سبيل المثال، عكس المخرج السينمائي الرائع روح الوحدة الوطنية مع سقوط جدار برلين في أفلام مثل "رغبة متوحشة"، و"آيس كريم في جليم" بطولة عمرو دياب والمُمثلة يسرا.

قدم أفلاماً استثنائية لا تزال تشكل مصدر إلهام لصانعي الأفلام الشباب من حول العالم، كان هناك العديد من صانعي الأفلام الذين قدموا العديد من الأفلام الناجحة في شباك التذاكر، ومع ذلك كان لعدد قليل جداً منهم تأثير دائم على الأجيال.

بشارة هو أحد المخرجين الذين حققوا نجاحاً هائلاً في أواخر الثمانينيات عندما تعاون مع مُمثلين شباب في عدة أفلام، واكتسب المزيد من التقدير لنضجه الفني في أفلام مثل "الطوق والأسورة" 1986م، و"يوم مريوم حلو" 1988م، و"أمريكا شيكا بيكا" 1993م الذي تم تصويره وتحريره في رومانيا، وفيلم "حرب الفراولة" 1993م، و"إشارة مرور" 1995م، وغيرها من الروائع.

وُلد بشارة في طنطا عام 1947م، التحق بالمعهد العالي المصري للسينما ليتخرج فيه عام 1967م، وحصل على زمالة لمدة عامين في معهد السينما في بولندا. في الثمانينيات، كما قاد حركة "الواقعية



طارق البحار

البحرين



من قبل مؤسسة مهرجان البحر الأحمر، وذلك لأول مرة يتم فيها عرض الأعمال المُستعادة للمخرج المصري على الشاشة الكبيرة في المملكة العربية السعودية التي هي في حال نشاط كبير في السينما اليوم، ويقول عنها: "أنا اعشق هذه الأرض جداً، وتقريباً أزورها باستمرار، ولاحظت مؤخراً التحول المذهل الذي حدث منذ ذلك الحين، لا أستطيع التعرف على أي شيء باستثناء جدة القديمة، لقد بقيت في ذاكرتي عندما ذهبت لتصوير المنطقة من أجل المتعة، وشملت زيارتي مؤخراً تقديم حلقة دراسية نظمها المهرجان بعنوان "تجديد السينما من خلال المؤامرات والقصص

بشارة جزءاً مهماً من حياة العديدين من الخليجيين، والبحريين خاصة أولئك الذين نشأوا في الثمانينيات والتسعينيات، ولم يكن أكثر سعادة برؤية حبهم ودعمهم له.

ينصح بشارة صانعي الأفلام المبتدئين، والذين أصبح الكثيرين منهم الآن من النجوم البارزين، ويقول: "إذا ما فشلت أو كانت لديك تجربة غير ناجحة، فإنك ستتعلم من خلالها".

قدم المخرج المصري خيرى بشارة مُحاضرة في جدة المملكة العربية السعودية، رافق العرض الرئيسي فيها عرض لأعماله الرئيسية والتي تم ترميمها

الجديدة، في الأفلام المصرية، وأدخل أفلام الفانتازيا الشعبية إلى السينما العربية. كان يريد أن يصبح ممثلاً، وعندما صرح خاله بأنه يرغب في الالتحاق بمعهد الفنون المسرحية، طالبه بأن يفكر جيداً وطلب منه أن يسأل نفسه: "هل أنا موهوب، وهل سأكون ممثلاً مُتميزاً مثل العشرات، أم سأكون مجرد ممثل متواضع مثل الآلاف؟" كانت كلماته صارمة بصورة مُرعبة، لكنه قرر أن يحقق ما يريده يوماً ما، ولكن وقع في يده كتاب "فن الفيلم" لإرنست لندجرن، وما أن انتهى من قراءته حتى كان قد اتخذ قراره الحاسم بدراسة الإخراج السينمائي. يعتبر المخرج المصري الشهير خيرى



أمر إيجابي للغاية، إنه جهد كبير، وهذا هو الغرض من الفن، ولا بد لنا أن نرى نتائج مثمرة ومذهلة، والحقيقة واضحة أن السعودية في الطريق الصحيح. كما أشار إلى أن الحركة السينمائية في الخليج تسير بصورة صحيحة، لا سيما في السعودية، وشخصياً قد قرأت له لقاء في الصحافة السعودية أكد فيه على أن أحد المخرجين المصريين قد صارحه بغيرته من أحد الأفلام السعودية التي شاهدها في إحدى المهرجانات، واعتبر المخرج السعودي شاباً أكثر من غيره!

والعروض.“ أما عما ينقص السينما في الخليج فقد أكد على وجود حركة نقدية تتواكب مع مستوى الطرح الحالي، لتوثيق وتاريخ السينما السعودية بشكل خاص؛ بسبب شجاعة المخرجين ودخولهم في مناطق جديدة لم تطرح من قبل حتى في وسائل الإعلام، وقال: إن السينما السعودية حققت قفزة من خلال الجيل الجديد من المخرجين الذين يقومون بصنع أفلام استثنائية وشجاعة على مستوى فني رفيع، وتتم مشاهدة هذه الأفلام في المهرجانات الدولية وتكتسب التقدير والجوائز، وما نشاهده واضح في صناعة الأفلام التي تتحرك، وهي واعدة جداً بسبب التغيرات الاجتماعية والثقافية في المملكة العربية السعودية، أصبحت هذه الأفلام المعروضة الآن شجاعة في معالجة الأشياء التي لم تناقش من ذي قبل، وهو

العدل فيلم يقدم

يسرا محمود حميده سامي العدل

حرب الفراعنة

فيلم لـ

خيرى بشاره

تأليف

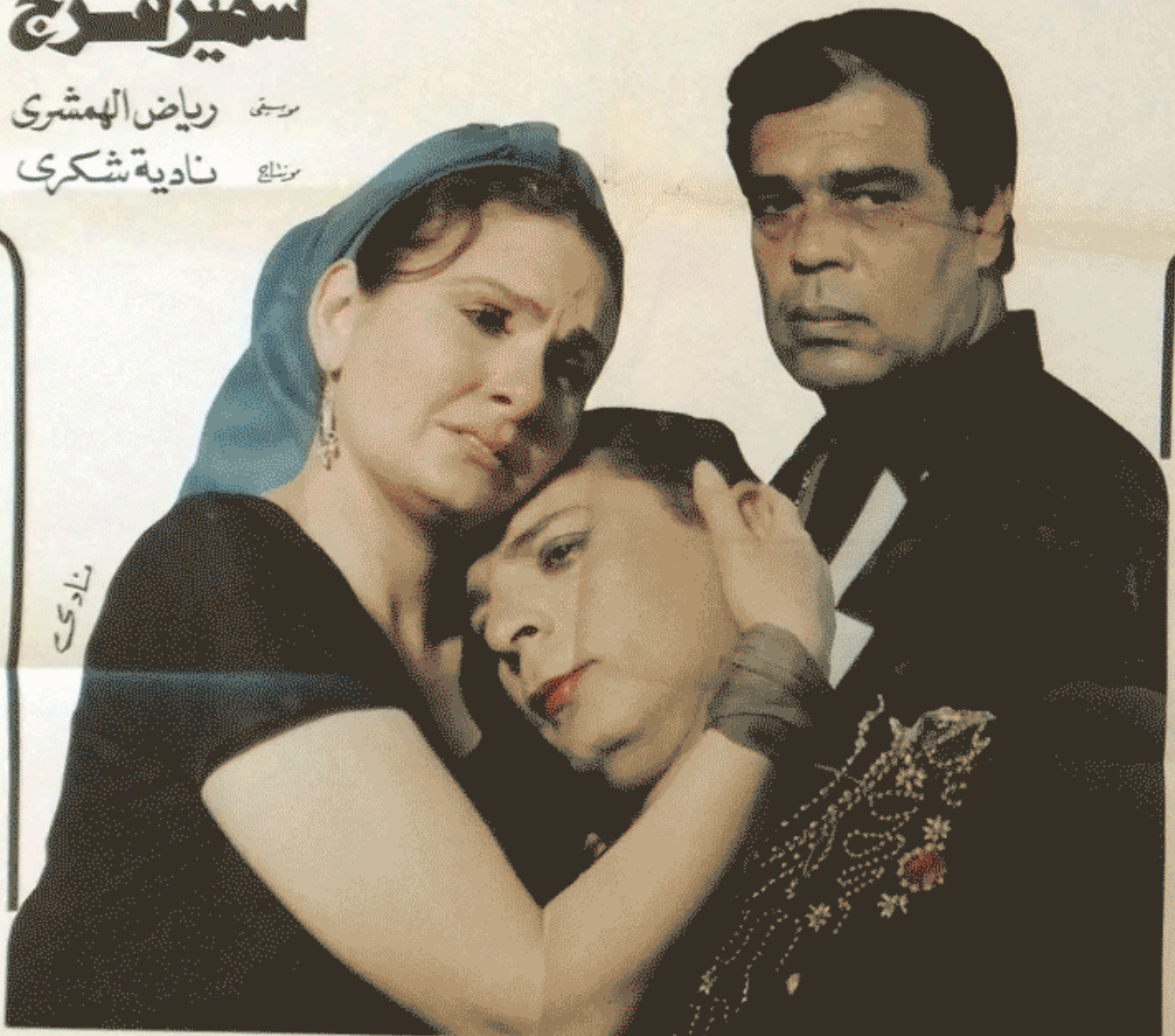
مدحت العدل

تصوير

سمير فرج

موسيقى رياض الهمشري

مونتاج نادية شكرى



نادى

التوزيع لجميع أنحاء العالم

العدل فيلم
إخراج سامي العدل - المخرجين

نقد 21 - أغسطس 2022 NAQD21

توزيع الفيديو

الكوتش فيديو فيلم

التوزيع الداخلى

افلام النصر (محمد حسن رمزي)

خيرى بشارة : قلب شاب مغامر

سبيلها

متابعة أخبار السينما العالمية تؤكد على أن المخرج ستيفين سبيلبرج الذي تخطى السبعين من عمره يقوم بتصوير فيلم جديد مُستعرضاً فيه أهم محطات حياته الفنية، أما كلينت إستود الذي تخطى الثمانين فبرنامجهم يضم عدة مشروعات سينمائية سوف يقوم بتصويرها تباعاً.

عشرات من عجايز مُخرجي أمريكا وأوروبا لم يتوقف أي منهم عن الإبداع والتفكير فيما سوف يقدمه لجمهوره، أما كبار مُخرجينا فقد توقفوا عن العمل وتفرغوا للشكوى والبكاء على الأطلال ولعن الزمان والمكان! ربما يكون للزمن تقلباته فعلاً، ولكن إرادة الإنسان تلعب دوراً في تحديد مصيره، وعندما يكون هذا الإنسان فناناً، فإن مصيره يحدده قدرته على قراءة المشهد العام والتفاعل مع الزمن وعدم الاستهانة بدوره كفنان له قدرة على الابتكار والإبداع.

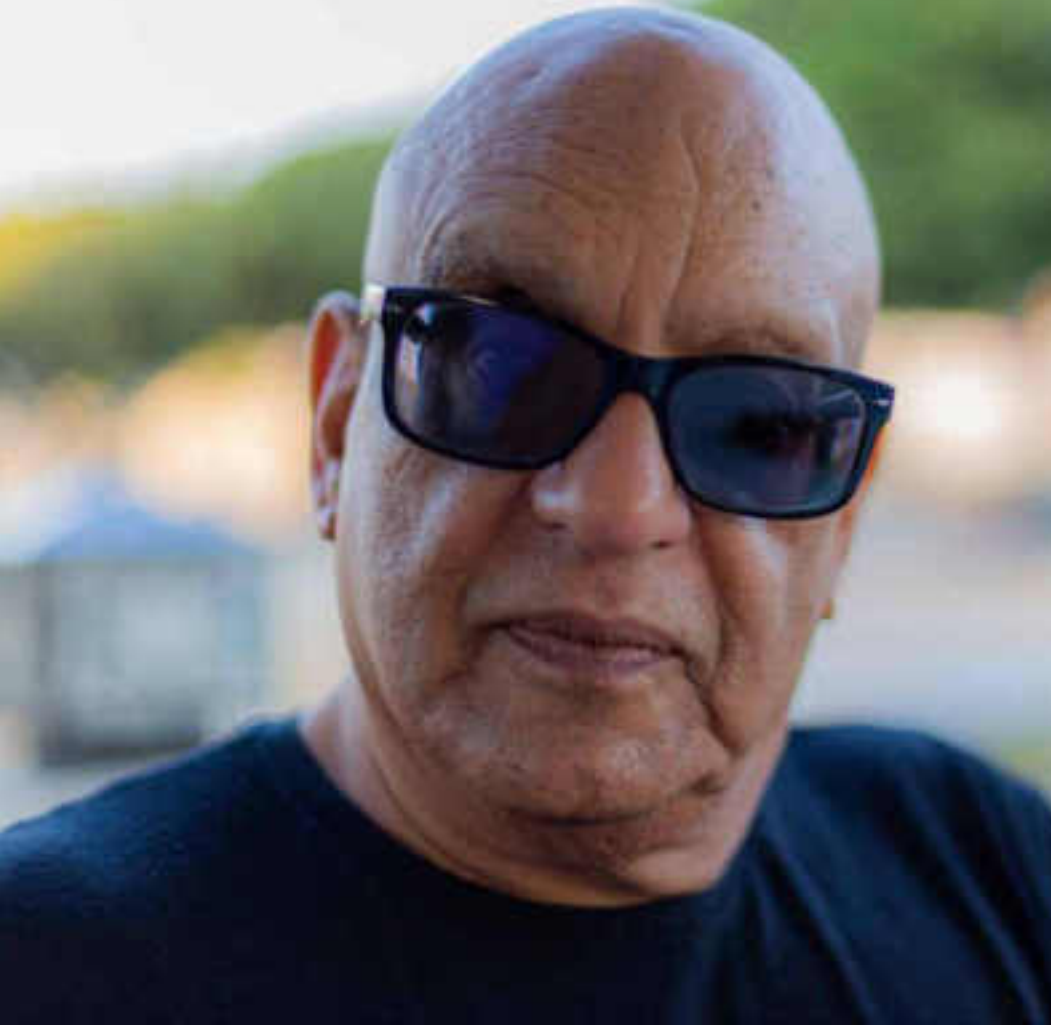
لهذا يزداد الإعجاب واحترام قدرة كل من يسري نصر الله، وخيري بشارة على الاستمرار، بل وتقديم أفضل مستوى من الأعمال الفنية، وهو حصيلة الخبرة ونضج الموهبة والإقبال على الحياة بكل تقلباتها.

في فبراير الماضي عرضت "نيتفليكس" المسلسل الجميل "في الحب والحياة"، وهو مكون من عدة أفلام قصيرة يشارك في إخراجها ثمانية من أهم مُخرجي عالمنا العربي، وكان الحب هو التيمة التي تدور من حولها موضوعات الأفلام الثمانية، وكيف أن المتغيرات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية تؤثر في علاقات الحب بين الرجل والمرأة في عالمنا المليء بالتناقضات والصراعات، ومن بين تلك الأفلام قدم خيرى بشارة فيلمه "يوم الحداد الوطني في المكسيك"، وهو فكرة عبثية تفترض أن مجتمعاً ما نجح في مُحاربة الحب بكل صوره وأشكاله وجعله جريماً يعاقب عليها القانون بحيث تحول عيد الحب إلى يوم الحداد القومي في المكسيك من دون أن تكون هناك أي علاقة بتلك الدولة الوهمية المفترضة بالمكسيك ويوم حدادها. تم منع أغاني الحب والورود الحمراء والدبابت التي



ماجده خير الله

مصر



العميق في بساطته.

كانت لم تستفد بالقدر الكافي من مشاركتها في الفيلم لأن اختياراتها الفنية لم تختلف إطلاقاً بعد "الطوق والإسورة"، وكل ما روته عن تجربتها يدخل في بند الطرائف، فقد ذكرت أن خيرى بشارة عندما التقاها للمرة الأولى علق على ضخامة رأسها بالنسبة لحجم كتفها وبقيّة جسدها! ولم تتحدث مطلقاً عن أسلوبه الفني، وكيفية إدارته للممثلين، ربما لم تكن مؤهلة للحديث عن قيمة المخرج الذي تعاملت معه، ولكنها- للحق- نصحت أحد المنتجين بضرورة التعاقد مع خيرى؛ لأنه من وجهة نظرها سوف يكون له شأن كبير، ولكن المنتج لم يستمع لنصيحتها، وأخبرها بأنه يفضل انتظار أن يرى بنفسه نتيجة عرض فيلم "الطوق والإسورة" قبل أن يفكر في التعاقد معه على فيلم جديد!

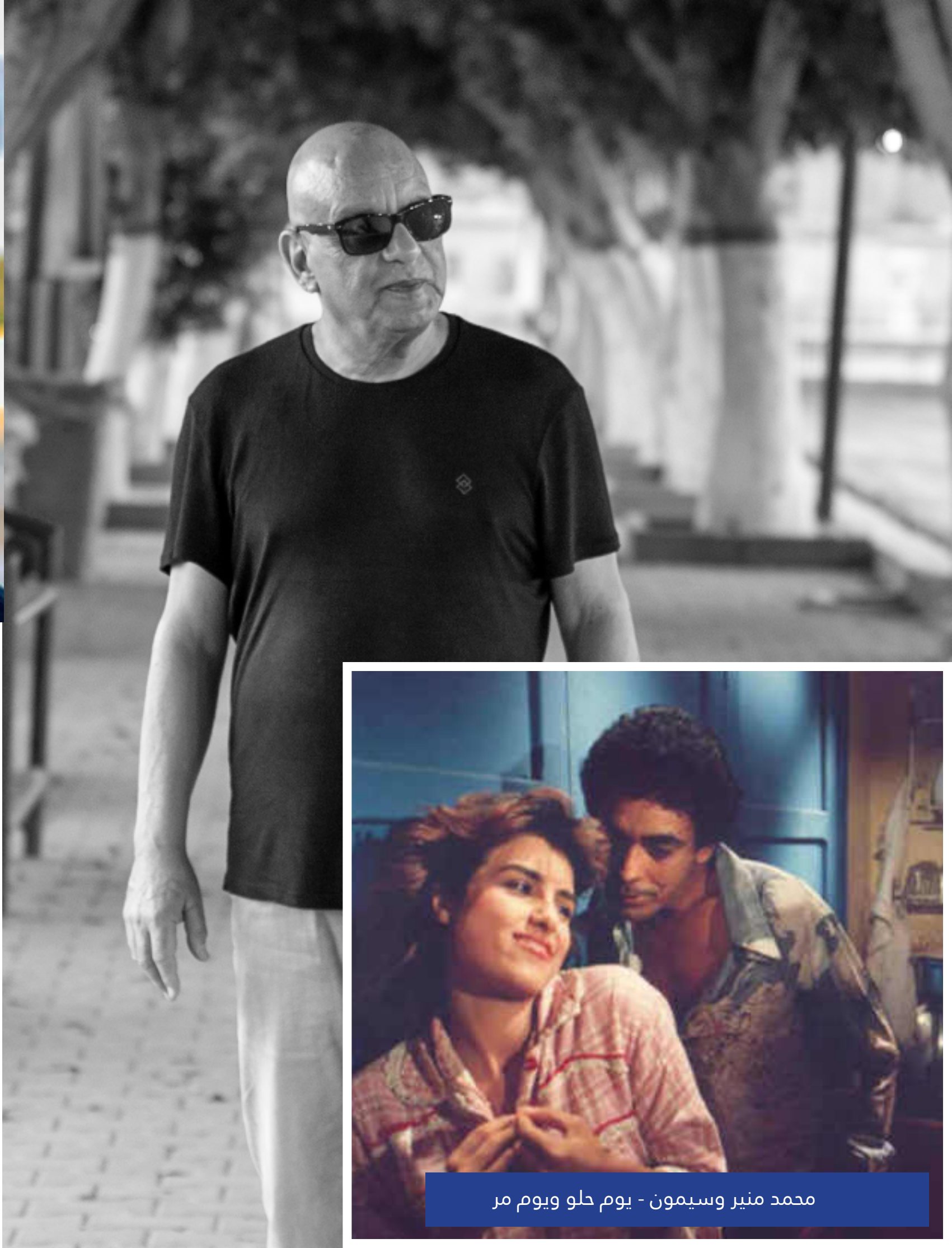
أما الفيلم الرابع في حياة خيرى بشارة فقد أحدث فرقاً كبيراً في مسيرته الفنية؛ فالتحدي هذه المرة كان مع فاتن حمامة التي حملت لقب سيدة الشاشة طوال

حلوة البدايات مع فاتن حمامة: لم يكن فيلم "يوم مر.. يوم حلو" الأول في تاريخ خيرى بشارة، فقد سبق وقدم ثلاثة أفلام أعلن بها عن وجوده كمخرج، تباينت في مستواها الفني، وفي درجة استقبال الجماهير والنقاد. بدأها بالأقذار الدامية، والعوامة (70)، والطوق والإسورة، وهو من الأعمال السينمائية المغزولة بدقه وبلغة سينمائية مدهشة افتحمت عالماً وبيئة لم يسبق للسينما المصرية أن اقتربت منه بنفس القدر ونفس الجسارة.

لعبت بطولة الفيلم شريهان، وهو تحدٍ قد يصيب المرء بدهشة؛ فكيف يخاطر مخرج في بداياته الفنية ويختار نجمة الفوازير وفتاة الاستعراض شريهان لتقدم دوراً بهذا القدر من التعقيد؟! والأكثر دهشة أن نتيجة الاختيار جاءت لصالحه وصالحها، وإن

يمكن أن تذكر الناس بعيد الحب، ولكن مثل كل المجتمعات المغلقة التي تُحارب أي حق طبيعي من حقوق الإنسان تنشأ خلايا مقاومة تنتظر لحظة انفجار لتعلن رفضها لقانون منع الحب، ويبدأ التمرد بإذاعة أغاني الحب في كافة المحطات التابعة للدولة، بل زيادة في التمرد تم إطلاق البالونات الحمراء وشعارات تُمدد من مشاعر الحب من دون أن يهتم أي من هؤلاء المتمردين بغضب الدولة، والإجراءات القمعية التي يمكن أن تواجه بها الموقف الذي حافظت عليه لسنوات!

لم يقدم خيرى بشارة حدوته تقليدية عن الحب ومشاكله، ولكنه اختار الطريق الصعب الذي يصور حياة خالية من الحب ومظاهره، وتأثير ذلك على نفوس البشر. يبدو فكر خيرى بشارة أكثر شباباً وانطلاقاً وعشفاً للحياة ممن هم أصغر منه سناً، وأقل شغفاً وهيماً بجمال الدنيا. عشق السينما ليس له عمر افتراضي، وهو ما يمكن أن نخرج به من تجربة هذا الفيلم



محمد منير وسيمون - يوم حلو ويوم مر



عائشه تعيش في ضائقة مالية، فقد ترك لها زوجها الراحل معاشا بسيطا لا يكفي احتياجاتها الأساسية، وترك لها أيضا كتلة من الديون يطاردها أصحابها ليل نهار، وهي لا تمتلك إلا ماكينة حياكة تساعد في كسب عيشها، وتبدأ أحداث الفيلم بظهور عائشة وأبنائها في برنامج تليفزيوني يتسلم فيه ابنها "نور" جائزة عبارة عن جهاز تسجيل ضخم، وقبل أن يستمتع الأبناء بالهدية تقوم الأم ببيع التسجيل لأحد جيرانها لتمكن من شراء احتياجاتها المنزلية، ودفع جزء من ديونها، ومع إلحاح "حربي"/ محمد منير، خطيب ابنتها الكبرى "حنان يوسف" تضطر عائشة لشراء ثلاجة بالتقسيط حتى يوافق "حربي" على إتمام الزيجة بعد خطبة استمرت عدة سنوات! بل تقبل أيضا، وبعد تردد أن تسمح "لحربي" أن يشاركها هي وبناتها شقتهم الصغيرة التي تقع نوافذها على الشارع مباشرة بحيث يمكن لأي عابر أن يدخل الشقة من الشباك بدلاً من الباب،

بلغ تلك الدرجة من التوحش التي هو عليها الآن، رابعا وخامسا اسم الفيلم الذي كان سلسلة من الأيام المريرة التي تخلو من أي طعم للحلاوة إلا فيما ندر! حي شبرا الذي تدور فيه أحداث الفيلم الذي وضع له السيناريو والحوار فايز غالي، من أكثر أحياء القاهرة ازدحاماً بالسكان، مع تباين مستوياتهم الاقتصادية والاجتماعية، بالإضافة للشوارع الرئيسية العريضة التي يمر بها المترو، وتمتلى على جانبيها بالمحلات التجارية، والورش والمباني العتيقة والحديثة، فهناك حوارى وأزقه لا تحتل سير شخصين متجاورين، في واحدة من تلك الأزقة الضيقة، تعيش الأرملة عائشة محمد المناديلي/ فاتن حمامة، وهي أم لخمسة من الأبناء أصغرهم طفل في العاشرة يعتبر قرة عين أمه، كعادة النساء في الأحياء الشعبية، فهي تمنحه مزيداً من الاهتمام والحب والرعاية رغم وجود أربع بنات لا يدخرن وسعاً في مساعدتها في كل شؤونها.

مسيرتها الفنية، وعُرف عنها تفضيلها للتعامل مع هنري بركات الذي لم تخرج من عيائه إلا مرات معدودة، لكنها بذكاها وفطنتها أدركت أن هناك مجموعة جديدة ومختلفة من المخرجين يمثلون مدارس سينمائية تختلف عما اعتادته؛ فقررت أن تقبل التعاون معهم، وإن كانت قد فعلت ذلك قبل أن تختفي من على شاشة السينما وتلوذ بدراما التليفزيون مع "يوم مؤر... يوم حلو".

يمطرنا خيرى بشارة بكثير من التحديات، ليس آخرها إقناع فاتن حمامة أن تصور معظم مشاهد الفيلم في شوارع وحواري وأزقه شبرا، وأن تتعامل مع مجموعة من الوجوه الجديدة تماماً لا تتدخل في اختيارهم، وثاني التحديات أن يقدم المطرب محمد منير- معشوق الشباب- في دور فتى شرير يدخل حياة أسرة مكافحة مُسالمة فيدمرها، أو يكاد، ثالث التحديات أن يقدم مشاهد علاقة زنا محارم من دون أن يستفز مقص الرقابة ولا الجمهور الذي لم يكن قد



نادية الجندي- رغبة متوحشة

وهو ما حدث في ليلة دخلة ابنتها، حيث اضطر العروسان والمعايير أن يدخلوا إلى الشقة من خلال الشباك بعد وضع لوح خشبي يسمح بالمرور عليه؛ نظراً لفرق أرض الحارة بمياه المجاري!

حالة من البؤس الشديد تتحملها عائشة بقدر كبير من الصبر والحكمة، والتفان، وقد علمت أبناءها على ضرورة العمل وكسب العيش لمساعدتها في مصاريف البيت، ولا تسمح لأي منهم أن يحتفظ بمكاسبه لنفسه، فاليبيت له الأولوية في صرف المال، والديون أحق بالسداد بدلاً من ملاحقة الديانة. تسعى عائشة لتتعلم ابنتها سيمون ضرب الحقن، لأنها لم تفلح في المدارس، وتتجنب مضايقات الزبائن بقدر الإمكان، ورغم أنها تمنح أمها معظم ما تكسبه، إلا أنها من حين لآخر تذهب لأحد المطاعم الفاخرة لتتناول وجبه شهية بعيداً عن مشاركة بقية الأسرة، ولكن الأمور تسوء داخل منزل عائشة بعد تدخل "حربي"/ محمد منير، زوج ابنتها، في شؤونها، بل إنه يتسبب في هرب عيلة كامل بعد أن حاول أن يفرض عليها الزواج بأحد أصدقائه، ولم يتوقف حربي عند ذلك، بل تطور الأمر إلى إيذاء وضرب "نور" أصغر الأبناء وأقربهم لقلب أمه، مما دفع الطفل للهرب هو الآخر من البيت خوفاً من بطش زوج أخته!

تفقد عائشة السيطرة على مقاليد الأمور في منزلها وحماية أبنائها من توحش "حربي" وجبروته، وتكون النقطة الفاصلة التي تقلب الموازين في منزل عائشة هي اكتشافها أن حربي يمارس علاقه أئمة مع ابنتها "سيمون" وهو ما يؤدي إلى صدمة لزوجة حربي التي لم تتخيل يوماً أنه يمكن له أن يخونها مع شقيقتها، ومع هذا الاكتشاف تحاول سيمون الانتحار هرباً من الفضيحة بإشعال النار في ملابسها بينما يهرب حربي بعد أن أدرك أنه لم يعد له مكان في منزل عائشة والحارة كلها بعدما أفسد حياة أسرته، ومع ذلك فإن الأيام تمر بين حلوها ومرها، وأثناء الاستعداد لاستقبال عيد الأضحى تفاجأ عائشة بعوده ابنها "نور" وهو يحمل لها لفافة من اللحم

أكثر صعوبة أثناء تصويرها في المترو مع ابنتها عيلة كامل، وخاصة أن المشهد كان يصاحبه حوار مهم!

معظم مشاهد "يوم مر.. يوم حلو" صورت في أماكنها الحقيقية، وهو ما كان من شأنه أن يمنح الفيلم وأحداثه قدراً كبيراً من الواقعية وكأنك تعيش مع هذه العائلة بكل ما يمر بها من أزمات وصدمات، وتكاد تشم رائحة الهواء العطن الذي يصل إليها من الحارة التي تغرقها مياه المجاري بين الحين والآخر، وكان الفيلم شهادة ميلاد لعيلة كامل، وسيمون، وقدم محمد منير في شخصية لم يتوقع أحد أن يجيد تقديمها؛ فعادة يفضل المطربين أن يكون ظهورهم في السينما من خلال أدوار رومانسية مثالية، ولكن كانت شخصية "حربي" مزيجاً من الخسة والانتهازية والشر المطلق.

اعتمدت موسيقى الفيلم على الآلات النحاسية؛ إشارته لزوج عائشة الراحل الذي كان يعزف على إحدى آلات النفخ ضمن فريق الموسيقى العسكرية، وكان ظهوره المقتطع في مخيلتها وهو وسط فرقته الموسيقية التي يقودها كأنها تستدعي

اشتراها من عمله كسايس للسيارات! ابتسامه عائشة وفرحتها بعودة نور يبدو أنها أنستها كل سنوات العذاب والمرار التي صادفتها! ولم يعط الفيلم إجابات واضحة عن مصير بقيه بنات عائشة وما حدث لهن، لكن يمكن لنا أن نفهم بأن الأمور أصبحت أفضل مما كانت عليه!

معظم الوجوه التي ظهرت في الفيلم كانت جديدة وغير معروفة للجمهور، فلم تكن عيلة كامل قد حققت أي شهرة، كذلك سيمون، وحنان يوسف، ولذلك كان أمراً عادياً ألا يلتفت الناس في حي شبرا لهن أثناء سيرهن في الشوارع والحواري، أو يقفن لشرب العصير وفق أحداث الفيلم، ولكن ماذا عن وجود فاتن حمامة؟ كيف استطاع المخرج أن يصورها وسط الزحام من دون أن يتجمع الناس؟

قام طارق التلمساني، مدير التصوير، بالاختفاء مع الكاميرا في سيارة تتحرك مع حركة الممثلين من دون أن تدع فرصه للجماهير لتكتشف وجود فاتن حمامة التي كانت ترتدي ملابس سيدة شعبية، وتخفي شعرها بطرحة سوداء، ولكن الأمر كان



ذكرى طيبة تونس عائشة وتطمئننا وسط همومها الكثيرة، وتؤكد لها أن هناك يوما حلوا قادمًا بعد كل هذا المزار الذي احتملته بصبر وشجاعة.

رغبة نادبة الجندي المتوحشة: في عام 1990م كان المخرج علي بدرخان يعمل مع وحيد حامد على مشروع تحويل مسرحية "جريمة في جزيرة الماعز" إلى سيناريو فيلم سينمائي، ولكن، فجأة، دبت بينهما الخلافات، وتمسك كل منهما بوجهات نظره، وقرر علي بدرخان- بصفته صاحب فكرة المشروع- الاستعانة بسيناريست آخر هو محمد شرر، بينما أخذ العناد وحيد حامد وقرر أن يتوجه بالسيناريو الذي كتبه إلى مخرج آخر على اعتبار أن أصل الحكاية مسرحية أجنبية يمكن لأي شخص أن ينهل منها ويقدمها بالأسلوب الذي يراه، وكان الصراع على من سيلحق بتقديم فيلمه وعرضه على الجماهير.

سرعان ما انضمت سعاد حسني إلى فريق علي بدرخان، وانضم إليها أحمد زكي ويسرا، وطبعًا هذا فريق عمل ضخم يرجح كفة علي بدرخان وفيلمه الذي حمل اسم "الراعي النساء"، أما وحيد حامد الذي

لا يقبل الهزيمة ولا أنصاف الحلول فقد حمل السيناريو الخاص به إلى المخرج خيرى بشارة الذي وجد أنه من الصعب أن يعلو على فريق بدرخان الذي ضمن لنفسه النجاح الفني والجماهيري بوجود سعاد حسني وأحمد زكي، وفوقهم يسرا، ولكن التحدي كان قد وصل بالجميع إلى حد المقامرة، وتقديم فريق عمل لا يخطر على البال، وبالتأكيد أن وحيد حامد هو من اقترح اسم نادبة الجندي، وبالتأكيد أيضا أن خيرى بشارة لم يكن ليختارها بمحض إرادته تحت أي ظرف؛ فهي بعيدة تماما عن مدرسته الفنية ومنهجه، لذلك فقد فكر في تخفيف حدة الكارثة واختار محمود حميدة ليلعب البطولة، وكان حميدة في بداية عمله الفني، ولم يكن الجمهور يعرفه إلا من خلال مشاركته لأحمد زكي لبطولة فيلم "الامبراطور"، وها قد جاءت فرصة البطولة مع مخرج كبير، وسيناريست جهنمي.

كان ينقص الفريق البحث عن وجه فتاة شابة يمكن لها أن تكون ابنة نادبة الجندي، فوقع اختياره على حنان ترك، أظن أن مفاجأة الفيلم كانت مع سهير المرشدي التي قدمت أداء لم يتوقعه أحد، خفف كثيرا من

نمطية أداء نادبة الجندي التي لم تضع أي اعتبار لطبيعة جغرافيا المكان الذي تدور فيه الأحداث، ولم تغير في أسلوب اختيارها للأزياء؛ فظهرت بحذاء بوت طويل فوق بنطلون ضيق وتي شيرت لامع في بيئة صحراوية قاحلة! وأعتقد أن الوقت لم يسعف المخرج للمناهدة ومحاولة إقناعها بأن طبيعة الشخصية تختلف عما سبق وقدمته، فلم يكن يعول عليها في مجال التمثيل، وقد عقد العزم مع وحيد حامد على الاستفادة من اسمها على الأفيش باعتبارها كانت لا تزال تحمل لقب نجمة الجماهير، وأفلامها تحقق شعبية ملحوظة بدأت في الخفوت بعد ذلك.

رغم عبثية التجربة إلا أنها، وللعجب الشديد، لم تهو للقاع كما توقع البعض، ولكن من باب المقارنة والفضول، أقبل فريق لا بأس به من الجماهير على مشاهدة الفيلم الذي تزامن عرضه مع عرض "الراعي والنساء"، وكان مستوى الإخراج مع كاريما محمود حميدة، وأداء سهير المرشدي عاملين لإنقاذ الفيلم الذي يُضاف إلى التحديات الكثيرة التي قدمها خيرى بشارة على امتداد تاريخه الفني.

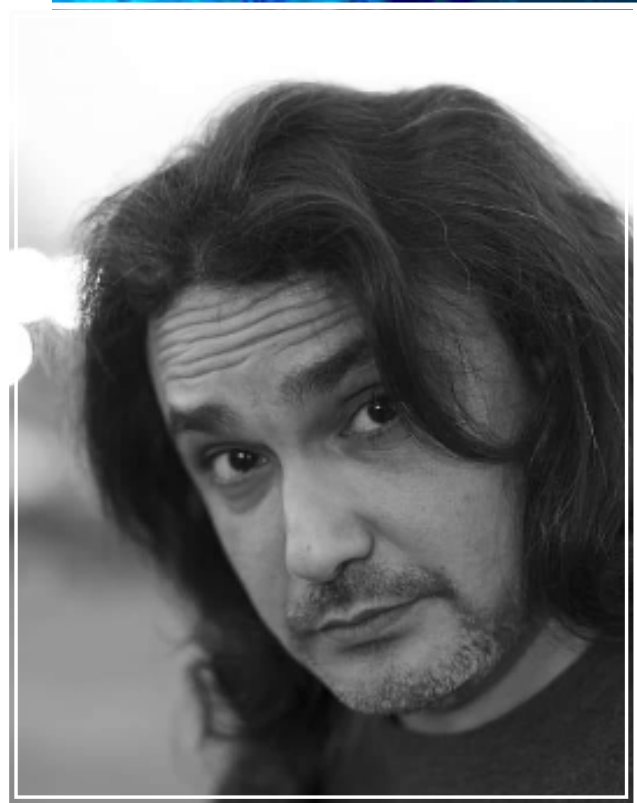
خيرى بشارة : الذاتية وإعادة صياغة الواقع

سينما

خيرى بشارة هو ابن السينما المصرية، أي أنه لم يكن دخيلاً أو غريباً عنها، لكنه ابن السينما التي أراد صناعتها وتقديمها ورؤيتها من خلال مفهومه الخاص، وثقافته الشخصية التي تخصه وحده، من خلال مشاهداته ومراقبته لما يحدث من حوله، من خلال إيمانه بانهيار الأيديولوجيات والأحلام والآمال التي كان يعقدها جيله على المستقبل، أي من خلال تفاعله مع ما يدور في الواقع وعدم الاستسلام للنظرة المثالية؛ فلم يستلهم أسلوب أو طريقة غيره في صناعته، بل صنع سينما تخصه وتعبر عنه، وتختلف عن غيره من المخرجين؛ وبالتالي نجح كثيراً في إعادة صياغة الواقع الذي يتحدث عنه من خلال هذه الرؤية الذاتية جداً، والتي تُقدم الواقع من خلال عينيه، وثقافته وحده.

إنّ، فهو مُخرج يقدم السينما كما يحب أن يراها، وليس كما يحب أن يراها الآخرون، يضيف إليها الكثير من ذاته بعد تأمله للموضوعات التي يطرحها، حتى أنه حينما لجأ لرواية يحيى الطاهر عبد الله في فيلمه "الطوق والإسورة" 1986م لاحظنا أن ثمة بونا شاسعا بين الرواية والفيلم، وإن حرص في فيلمه على الحفاظ على روح الرواية، لكنه من خلال نقل العمل المكتوب- الذي يعتمد في الأساس على اللغة والخيال فقط- إلى وسيط آخر يعتمد في مفرداته على الصورة كان حريصاً على أن يكون العمل السينمائي مُنتمياً له هو، مُمثلاً لوجهة نظره وما يحمله من ثقافة يرى من خلالها العالم، وليس من خلال ثقافة كاتبه الذي يتحدث عن قرية في عمق الصعيد في الأقصر.

يبدو هذا الاختلاف في رؤيته للعمل السينمائي منذ تخرجه في المعهد العالي للسينما 1967م، ثم عودته من بولندا بعد منحة دراسية للسينما هناك لمدة عام ونصف العام. في هذا التوقيت بدأ بشارة في صناعة الأفلام التسجيلية بعدما عمل كمساعد مخرج مع المخرج عباس كامل في فيلمه "أنا الدكتور" 1968م، ثم مع المخرج توفيق صالح في فيلمه "يوميات نائب



محمود الغيطاني

مصر



حيث يؤكد: "إنني أنتمي إلى جيل تلقى وعيه الاجتماعي والسياسي بسلبياته وإيجابياته خلال نمو حركة ثورة 23 يوليو في المجتمع المصري؛ فعندما قامت الثورة كان عمري خمس سنوات، وعندما حدثت نكسة 1967م كنت في نهاية دراستي بالمعهد العالي للسينما. كنت في العشرين من عمري، ومعروف أن المثقفين المصريين بعد 67، على اختلاف اتجاهاتهم أو تياراتهم، بدأوا يعيدون تقييم الواقع المصري، سواء في لحظاته الحاضرة، أو من خلال ماضيه، وهذا الشيء عظيم، كان بالنسبة لي- كشاب- هو بداية وعيي الحقيقي، وبدأت أكتشف، كمخرج سينما، أن الثقافة السينمائية ليست هي كل شيء"¹.

إن، إعادة تقييم الواقع، وإعادة صياغته وترتيبه من خلال رؤية سينمائية هو ما كان يقصده بشاره في صناعته السينمائية؛ الأمر الذي جعله يتميز بسينما تخصه وحده، مختلفاً في ذلك عن سبقوه من مخرجين،

للسينما التسجيلية يبتعد بها عن التقريرية أو النزعة الإخبارية التي كانت تميزها كما رأيناها، على سبيل المثال، لدى صلاح التهامي- رغم عمله كمساعد مخرج مع التهامي عام 1971م في فيلم "تحية لعمال أبو زعبل"-، أو حتى النزعة الشاعرية التي رأيناها مع المخرج هاشم النحاس. أي أن بشاره منذ بدايته كان راغباً في تقديم السينما كما يحب أن يراها هو، ومن خلال ثقافته الشخصية وحده؛ الأمر الذي جعله يصنع العديد من الأفلام التسجيلية قبل اتجاهه لصناعة السينما الروائية الطويلة؛ فرأينا له: "طبيب في الأرياف" 1975م، و"طائر النورس" 1976م، و"تنوير" 1977م، و"حديث الحجر" 1978م، و"حديث القرية" 1979م، و"تجاوز اليأس" 1980م، وعباد الشمس 1981م. إن محاولة إعادة صياغة الواقع من خلال الثقافة الخاصة لبشاره هي ما جعلته يقدم سينما تسجيلية مختلفة عما هو سائد حينها، وهو أمر لا ينكره المخرج نفسه؛

في الأرياف" 1968م، كما ساعد في الإخراج في فيلمين بولنديين هما فيلم "في الصحراء وفي الأحرار" للمخرج البولندي فوادي سواف شيلشتسكي 1971م، ثم الفيلم البولندي "تاييس" للمخرج ريشارد بر 1983م- أي بعد عمله في الإخراج للعديد من الأفلام التسجيلية بلغت التسعة أفلام، وفيلمين روائيين- ثم لم يلبث- بعد عدة سنوات بعيداً عن الفيلم البولندي الأخير- أن قدم أول أفلامه التسجيلية "صائد الدبابات" 1974م عن المجدد المصري محمد عبد العاطي الذي نجح في تدمير ثلاث وعشرين دبابة وحده أثناء حرب أكتوبر 1973م، وهو الفيلم الذي حاز على ثلاث جوائز بالإضافة إلى شهادة تقدير من مهرجان "ليبيج" الدولي.

لفت محمد عبد العاطي وما قام به من عمل بطولي ومهم نظر المخرج خيرى بشاره؛ الأمر الذي جعله يهتم بصناعة فيلمه الأول عنه، ولعلنا نلاحظ من خلال أفلام بشاره التسجيلية أنه أراد أن يقدم مفهوماً جديداً



السينمائي الذي قدمه المخرج بالفعل. لعل ما يحكيه بشارة، نفسه، عن تجربته في صناعة فيلم "صائد الدبابات" ما يدل على أن المخرج لم يكن يفكر في صياغات جاهزة، أو ذهنية قبل صناعة أفلامه، بل كانت الفكرة تتطور معه تبعا لظروف إنتاجها: "تقدمت في أواخر الربيع الأول لعام 1974م بفكرة فيلم "صائد الدبابات"؛ لإدراجها في خطة المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة، وذلك قبل أن يتم تكليف المركز رسميا بإنتاج أربع بطولات من أكتوبر. كانت الفكرة حينئذ غير متبلورة بالقدر الكافي؛ فلقد كتبتها في سطور قليلة، وعلى عجل، موضحا أن الفيلم سوف يعتمد في بنائه على الانتقال المتوازي بين مقابلات سينمائية مع عبد العاطي (صائد الدبابات)، وبين حُطام دبابات العدو في معرض الغنائم الذي أُقيم وقتها في القاهرة على أرض المعارض بالجزيرة، وكان عبد العاطي قد حُظي قدرا من الشهرة عندما طلب منه وزير الحربية، وقتها، (المرحوم المشير أحمد إسماعيل علي) أن يتقدم؛ ليقص معه الشريط إيدانا بافتتاح معرض الغنائم. ويرجع الفضل إلى جمال الغيطاني

وحيث يفقد الواقع جانبا كبيرا من دفته وحرارته"². فمن خلال ما ذهب إليه الناقد أحمد يوسف نفهم أن بشارة كان يحاول دخول عمله الفني دائما من خلال قالب جاهز لصناعة السينما لا بد أن يروض من خلاله الفكرة التي ينطلق منها؛ ومن ثم فهو يعمل على ليّ عنق الفن ليا؛ من أجل فكرته المسيطرة على ذهنه مسبقا، ولعل في هذا المذهب- إذا ما صح- ما يؤكد عمدية الفن التي تُفسده وتبتعد به عن التلقائية وطبيعية الأمور والأحداث الواقعية؛ ومن ثم يصبح ما يقدمه خيرى بشارة مجرد أعمال ثلجية باردة، ومصنوعة، لا روح فيها، ولا مشاعر؛ ومن ثم ستفقد أي تعاطف أو تفاعل بينها وبين المشاهد؛ لأنها مجرد أعمال ذهنية خاضعة لذهنية صانعها فقط، ولعله في الواقع السينمائي، من خلال ما قدمه بشارة من أفلام تسجيلية أو روائية طويلة، ما يدل على عدم صدق هذه النظرة التي ذهب إليها أحمد يوسف؛ وبالتالي يكون فيما ذهب إليه الناقد قدر كبير من المغالاة والتجني، أو محاولة لقراءة سينما بشارة من خلال مفهوم ذهني يخص الناقد نفسه، لكنه لا يخص الواقع

أو حتى المُجايلين له؛ لذلك حينما قدم فيلمه التسجيلي الأول "صائد الدبابات" 1974م لم يكن اهتمامه الأول باصطياد عبد العاطي للدبابات فقط فلو فعل ذلك لكان قد قدم لنا فيلما تسجيليا تقريريا مثل غيره- بل بالظروف الاجتماعية والثقافية، والإنسانية التي تحيط وأنتجت شخصية عبد العاطي الذي نجح في اصطياد هذه الدبابات؛ لذلك نرى أن الناقد أحمد يوسف كان مُغاليا حينما قال: "لقد كان ألمع ما في هذه الأفلام هو "أفكار" خيرى بشارة، وليست "عواطفه"، فهي إذا كانت تبدأ دائما من الواقع إلا أنها تسعى دائما إلى أن تصنع من هذا الواقع عالما جماليا متكاملا، يحول الحجر إلى إنسان، لكنه قد يحول الإنسان إلى حجر، فكل عناصر الواقع تصبح على درجة متساوية من الأهمية، دون نقاط ساخنة أو أخرى باردة، حتى أن الواقع يصبح في أفلامه عالما جماليا (ولا نقول جماليا) مُتسقاً، مُكتفيا بذاته، لأن هناك مسافة من التباعد العقلاني تفصل دائما بين الفنان خيرى بشارة، والواقع الذي يتعامل معه، حيث ينبغي أن يخضع الواقع في النهاية إلى مفهوم جمالي ذهني،

في إلقاء الضوء بقوة على بطولات عبد العاطي، وبطولات رفاقه من "أكلة الدبابات"، وفي الحقيقة فقد ساهم كتاب الغيطاني "المصريون والحرب" بصورة أكيدة وفعالة في توجيه أفكارنا ناحية الجوانب العميقة في شخصية عبد العاطي والمقاتلين المصريين بوجه عام؛ فالكتاب يتميز برؤية إنسانية واجتماعية واعية لعين ثاقبة لمراسل صحفي حربي، هو أديب في الوقت ذاته. عندما تراجعت خطة المركز لتحتل أفلام أكتوبر الأربعة المكلف بها أولوية التنفيذ؛ وقع علي الاختيار بسبب مبادرتي السالفة لإخراج فيلم عن مقاتل من الصعيد دمر سبع دبابات، إلا أن ظروف البحث عن هذا المقاتل الذي كان قد سُرح من الجيش كانت من الصعوبة بحيث فرضت العودة إلى مبادرتي الأولى، وهي عمل فيلم عن عبد العاطي، وهذا كان يتفق، بالطبع، مع رغبتني منذ البداية؛ مما أراح أعصابي القلقة. وهذا لا يعني المفاضلة بين مقاتل ومقاتل- أو لأن عبد العاطي قد أصبح نجما على صورة ما، أو لأنه دمر عددا أكثر من الدبابات، وإنما الواقع أنني كنت قد تعاطفت مع عبد العاطي بصورة فورية لكل ما يمكن أن يمثله، وذلك خلال مراحل القراءة المختلفة عنه، وعبر التفكير في اتجاه تنمية الفكرة، وكان من الصعب أن أقطع هذا الوصال الفكري والوجداني فجأة لأبدأ من جديد عبر طريق آخر"³.

من خلال ما يقوله بشارة عن صناعة فيلمه يتضح أنه لم يكن لديه فكرة جاهزة عن صناعة الفيلم، وإذا ما حاولنا تجاوز ما قاله المخرج باعتباره مجرد تبرير، أو محاولة لصياغة ما كان يأمله ويحلم به؛ فإن الفيلم الذي قدمه لنا في نهاية الأمر يؤكد لنا أنه لم يكن مجرد عمل ذهني بحت يخص صاحبه، بل هو عمل يهتم بصناعة سينما مختلفة عما كان ساندا في هذه الفترة الزمنية. سينما تؤنس الأمور وتهتم بما يحيط بها من عوامل مختلفة. خلافا لما ذهب إليه أحمد يوسف سابقا. وهو ما يؤكد الناقد الراحل سامي السلاموني في: "هل يستطيع أعظم كاتب سيناريو في العالم أن يكتب حوارا أجمل من هذه الكلمات العفوية على لسان مقاتل فلاح لا

يُجيد حرفة الكلام؟ في مواجهة للكاميرا والميكروفون يروي لنا المقاتل محمد عبد العاطي عطية شرف من مواليد 1950م بقرية شبة قش مركز منيا القمح شرقية كيف صنع بمفرده هذه المعجزة التي ربما لا يدرك أنها معجزة. إن الكاميرا تصحبه إلى مواقع القتال الحقيقية؛ ليحكي، على الطبيعة، كيف دمر الدبابات التي ترقد على الرمال جثثا هامة للغرور الذي واجهه الفلاحين البسطاء؛ فانهزم- بمجرد العقل والشجاعة- لقد حصل الفلاحون على سلاح يواجه به الرجل دبابة، واستطاع أن يستوعب أصعب تفاصيل السلاح بسرعة وذلك نادر كامن تحت الجلد الأسمر الذي يبدو أحيانا صامتا وصابرا بأكثر مما يجب، وهذه هي معجزة أكتوبر التي صنعها الناس العاديون. إن عبد العاطي ليس بطلا حتى بعد أن تحول إلى أسطورة، إنه شاب عجيب، يتدفق بالحيوية والبساطة الأسرة كأنه لم يصنع شيئا، إنه البطل عندما يظل إنسانا، ويملك هذه القدرة النادرة على أن يُبهرك بالإنسان الذي فيه، وليس بالبطل. وهذا هو أعظم ما حققه وأبرزه المخرج خيرى بشارة في هذا الفيلم، مع قدرته الفائقة على تقديم البطل، ليس كأسطورة نادرة، وإنما كظاهرة طبيعية كامنة في أعماقنا وقابلة للتكرار كل يوم. إن عبد العاطي مُحاط دائما برفاقه في الحرب، وهو يتحدث دائما عنهم، وكل منهم ينسب الشرف للآخر. المقاتل بيومي ضرب دبابتين، وأنا اثنتين، المقاتل الخولي، المقاتل عبد الفضيل، المقاتل عوض، وقائد الكتيبة الضابط عبد الجابر يتحدث عنهم باعتزاز، ولكنه بوعي شديد لا ينسب البطولة لأفراد: "ابن القرية المصرية البسيطة قدر يستوعب المعلومات الإلكترونية المعقدة، رغم إن أجهزة الدعاية كانت تقول: إن الإنسان المصري مش ممكن يستوعب الأجهزة دي"، وهذا هو درس أكتوبر يدركه ضابط واع. والدرس الرائع الآخر في هذا الفيلم أن مخرجه لا يعزل البطل عن واقعه، إنه يعود به إلى قريته التي صنعتها وتصنع آلافا غيره؛ فنرى عبد العاطي الشاب المصري في بيته، ومقهاه، وفي الشارع، وفي "قعدة" الرجال الذين يطالبون بأن "النور

يخش بلدنا"، "ياعم المُمهم المواصلات"، حيث لا تتفصل البطولة عن الواقع وعن الحلم بمستقبل أفضل يحقق فيه عبد العاطي حلمه المشروع، "دي محاسن خطيبتني وفي نفس الوقت بنت عمي، خدت دبلوم التجارة الثانوية السنة دي، وأنا خدت شقة في منيا القمح، وإن شاء الله حنتجوز فيها". إن هذا الفيلم الرائع يقدم لنا خيرى بشارة مُخرجا جيدا متمكنا في أول أفلامه الذي يبدأ فيه البداية الصحيحة بعد خمس سنوات من الانتظار والفراغ بلا عمل بعد تخرجه في معهد السينما، وبعثته إلى بولندا، وشكرا لأكتوبر؛ فلولاها لما أخذ الفرصة"⁴.

إذن، فمن خلال ما يؤكد السلاموني يتضح لنا أن خيرى بشارة لم يكن بالفعل ينطلق من أفكار ذهنية خالصة يحاول من خلالها إلbas الواقع أفكاره المُجردة؛ لصناعة السينما كما يفكر فيها، بل سعى المخرج، جاهدا، إلى صناعة سينما جديدة تنطلق من الواقع ليكون أداتها الأولى من دون إغفال الجوانب الإنسانية والاجتماعية المحيطة، أي أنه ابتعد بالسينما التسجيلية عن التقريرية والدعائية- اللتين كانتا الميزتين المُميزتين لها- إلى سينما جديدة ومُختلفة عما هو سائد.

ربما كانت رغبة المخرج في التجديد بعيدا عما هو موروث بالفعل في السينما التسجيلية المصرية هو ما دفعه للحزن؛ لأن معظم نقاد السينما لم ينتبهوا إلى الجماليات والتجديد الذي أحدثه في الفيلم التسجيلي الذي قدمه؛ وبالتالي انصب جل اهتمامهم على الموضوع فقط من دون الشكل. في هذا الأمر يقول خيرى بشارة: "كان طموحي في فيلم "صائد الدبابات" أن أجمع بين قيمة الصدق في المادة، وبين القيم الشكلية، فعلى سبيل المثال، حاولت بالنسبة لتكنيك تصوير المقابلات السينمائية أن أكسر ثبات الكاميرا وأن أحررها؛ لتبدو المُقابلة، بجانب قيمة الصدق في المادة ذاتها، حية ومثيرة للاهتمام من ناحية الشكل. باختصار كان طموحي أن أبحث عن حلول أفضل بعيدا عن استاتيكية المُقابلة الأكثر استخداما، مع إيماني القاطع بأن قيمة الصدق في المادة تسبق أعظم الاستخدامات التكتيكية

براعة ومهارة، وأن هناك بعض الأفلام التي نادرا ما تتحرك فيها الكاميرا، ولكنها تُعدُّ تحفاً فنية تتوارى خلفها، خجلاً أو قسراً، أفلام تحركت فيها الكاميرات في كل اتجاه، وطارت دون أن تُحرك في نفوسنا أدنى اهتمام. وقد حاولت أن أجسد، مُهِتِماً بالقيم البصرية، ذلك الجمال الذي يكمن في المألوف والاعتيادي في حياة القرية، وحاولت أن أطرح بصورة أو بأخرى قضايا خاصة بالشكل- شكل الفيلم التسجيلي وعلاقته بالواقع الذي يستمد منه وجوده- ومدى إمكانية التحكم في هذا الواقع بالقدر الذي يسمح بتأكيد وتدعيم قيمة الصدق في المادة الواقعية وإمكاناتها دون أن يجور عليها؛ فلقطات فيلم ”صائد الدبابات“ لم تكن ”مسروقة“، بمعنى أن الكاميرا لم تكن مُخبأة، وكان الناس الذين يقفون ويتحركون، ويحلمون، ويتكلمون أمامها يعرفون بالفعل أنها موجودة، وأنها تلتقط صورتهم، وتُسجل كلماتهم، والتحكم الذي أمكنني تحقيقه هنا، هو محاولة لتعويض سحر التدفق التلقائي للواقع في اللقطات المسروقة، وهذا الذي حاولته عموماً ليس جديداً تماماً بالنسبة للسينما التسجيلية خارج مصر، ولكن أعتقد أنه كان- إلى حد كبير- مُتميزاً في مسار حركة السينما التسجيلية المصرية، وللأسف فإن المشاكل الخاصة بالشكل في هذا الفيلم لم تأخذ حقها كما يجب في معظم الكتابات عن الفيلم، وانصب التركيز على المضمون أو التأثير النهائي لهذا الفيلم، ولا جدال، بالطبع، فإن هذا التركيز أكثر أهمية رغم وقبل كل شيء⁵.

ربما كان اهتمامنا بالحديث عن فيلم بشارة التسجيلي الأول نابعا مما ذهب إليه الناقد أحمد يوسف حينما حاول التأكيد على أن كل سينما بشارة- سواء التسجيلية منها أو الروائية- هي مجرد سينما ذهنية، مرسومة في ذهن صانعها، ولا علاقة حقيقية لها بالواقع، وهو الأمر الذي ينفية الواقع الذي رأيته من خلال أفلامه التي كانت مُشتبكة اشتباكاً حقيقياً مع هذا الواقع، نابغة منه، محاولة التحاور معه، وتقديم العديد من المُشكلات التي يعاني منها، بل والتعبير عما يعاني منه هذا المُجتمع، لاسيما جيل

بشارة نفسه الذي عاش الثورة، والهزيمة، والانتصار، والانفتاح، أي أنه الجيل الذي عاش الأزمة بكل صخبها، وكل أحلامها الموهودة، وكل عبثية هذا الواقع؛ ولعل الدليل الدامغ على هذا الاندماج ومحاولة تقديم سينما تناقش هذا الواقع بشكل فعلي هو ما قاله عن فيلمه التسجيلي الثاني ”طبيب في الأرياف“ 1975م: ”إذا كنت قد حاولت في ”صائد الدبابات“ أن ألقى بعض الضوء على العلاقة بين الإنسان والأرض بصورة كانت بسيطة، ومن قبيل الطرح التأملّي لهذا الواقع؛ ففي فيلم ”طبيب في الأرياف“ حاولت أن أحلّل العلاقات أو الظروف التي تعيش فيها القرية المصرية، وأكثر الأوضاع حدة وبروزاً في مُعاناة هذه القرية، والتي استحوذت على اهتمامي كانت هي الأوضاع الصحية فيها، وارتباط هذه الأوضاع بعلاقات مُتباينة ارتباطاً عضوياً، كالعلاقة الاقتصادية والاجتماعية، وبصورة تبسيطية العلاقة بين القرية والمدينة الصغيرة، وبين القرية والعاصمة، وبين الفلاح والأفندي، وهذه العلاقات جميعها مركبة للغاية، وهي في النهاية ترتبط بفهم التقدم والتخلف. قدمت فكرة إلى المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة بتاريخ 15 مايو 1975م، وفيما يلي سطور الفكرة كما قدمتها: ”يقدم الفيلم حياة طبيب شاب حديث التخرج يعمل في قرية مصرية، حيث نراه في عمله اليومي وفي أوقات فراغه، ونسمع منه مشاكله وأحلامه، في نفس الوقت الذي نستعرض فيه مُشكلات القرية وأحلامها، وقد يكون هذا الطبيب نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الفرد الذي يخلص لمُشكلات بلده ويتفهم جيداً واجباته القومية، وقد يكون نموذجاً- كالأغلبية- للرغبة في الكسب المادي الوفير والحياة السهلة المُمتعة. عيادة في وسط البلد في القاهرة، أو أي مدينة كبيرة، وسيارة.. الخ. ويدخل الفيلم في حوار جدل مع النموذج الذي يقع عليه الاختيار؛ ليوضح- باقناع ودون مُبالغة- أي حياة من الحياتين أجدر بأن يعيشها الطبيب الشاب- بل كل شاب- ليقدم وطنه الذي أنجب وعلمه، وتبرز أهمية الفيلم إذا ما بدت هجرة شبابنا المُتعلّم إلى الخارج تُمثل

ظاهرة تُهدد مُجتمعنا الذي يسعى إلى تخطي التخلف- رغم ظروفه التاريخية الصعبة- وحتى إذا ما صدرت قوانين لتحد من هجرة بعض التخصصات- فإن حلم الهجرة أو حلم تكوين المرء لمُستقبله الذاتي في المدن الكبيرة- يسيطران على تفكير الكثيرين من أطبائنا الشباب- وغيرهم من الشباب حديثي التخرج في التخصصات الأخرى. باختصار، هذا فيلم يحاول أن يكشف الإيجابيات والسلبيات في واقعنا المُعاصر، وقد تبدو سلبية كالأنيابية أو اللامبالاة التي يبديها الفرد نحو الآخرين أو المُجتمع من أخطر هذه السلبيات“⁶.

أي أن بشارة نجح مرة أخرى في الاشتباك مع الواقع وتقديم فيلم مُهم عنه ومُختلف عما يقدمه غيره من المُخرجين السابقين عليه، بل والمُجايلين له، وهو ما أكدته مرة أخرى الناقد الراحل سامي السلاموني في قوله: ”بينما يبدو التسجيليون التقليديون قد تجمدوا عند أساليبهم الخالدة، وتناولهم التقرير الزاعق، والساذج أحياناً، للموضوعات التي يمطونها من باب ”أداء الواجب الوظيفي“، ولمُجرد الاستماتة للبقاء في الصورة، فإنك تستطيع أن تلمح أيضاً- ورغم أنوفهم أحياناً- ميلاد سينما تسجيلية مصرية جديدة. والفيلم الفائز بالميدالية الذهبية للمهرجان باعتباره أحسن أفلام 1975م هو نموذج حقيقي لهذه السينما التسجيلية المصرية التي كان لا بد لها أن تُولد. إن المُخرج الشاب خيرى بشارة يخطو في فيلمه القصير الثاني ”يوميات طبيب في الأرياف“ خطوة أكثر تقدماً بكثير مما قدمه في فيلمه الأول ”صائد الدبابات“. إنه يختار موضوعه بعناية هذه المرة، ويبدو أكثر حرية في التعبير عن رؤيته الشخصية وأسلوبه الفني، وهما أهم دعائم الفيلم التسجيلي، وهو من خلال تحقيقه عن حياة طبيب شاب في قرية نائية في أعماق الصعيد لا يقدم مجرد تقرير جاف عن حياة ومُعاناة هذا الطبيب كما يمكن أن نتوقعه، وإنما يقدم الشخص من خلال المكان، أو العكس، فنحن لا نرى الطبيب كمُجرد مفتاح لتحليل الواقع الذي يعمل فيه. إن الحركة هنا لا ترصد شخصاً، وإنما تُحلل واقعا اجتماعياً مُختلفاً



إن عدم عرض فيلم "الأقذار الدامية" أدى إلى شكل من أشكال اليأس لدى بشار؛ وهو الأمر الذي جعله يفكر في الهجرة الجدية إلى نيوزيلندا، حيث أكد ذلك في نفس الحوار السابق: "ما فائدة الكلام في هذه الظروف التي تدفعني إلى طريق آخر تماما؟ وحينما سأله المُحاور عن الطريق الآخر الذي يقصده، وهل يقصد به أنه يرغب في ترك الإخراج قال: لا، وإنما أترك هذا العالم كله، وأهاجر؛ علني أنسى، إنني، حقيقة، أفكر في الهجرة إلى نيوزيلندا إذا استمر الحال على ما هو عليه؛ فهو البلد الذي لم يغلق أبوابه بعد أمام المُهاجرين من بلاد العالم الثالث؛ فالبداية هناك من جديد في أي عمل أفضل من البقاء بلا عمل سوى فيلم تسجيلي واحد كل عام أو عامين، ومن هنا فإن الجائزة الكبرى التي حصلت عليها فجرت في داخلي ينابيع الألم بأكثر مما كنت أعتقد عندما تحققت"⁹.

يتناول فيلم "الأقذار الدامية" - المأخوذ عن مسرحية "الحداد يليق بالكثرة" للمسرحي الأمريكي يوجين أونيل - حرب 1948م؛ حيث تبدأ أحداث الفيلم قبل حرب فلسطين

معها المصور الشاب الموهوب محمود عبد السميع"⁷. إذن فلقد استمر بشار في صناعة أفلامه التسجيلية. كما بدأ عام 1976م في تصوير فيلمه الروائي الأول "الأقذار الدامية" الذي انتهى منه عام 1981م، ولم يُعرض سوى عام 1982م، وعن هذا الفيلم يقول بشار في أحد حواراته الصحفية: "أنا كالذي يرقص على السلم؛ فقد حصلت بالفعل على فرصتي الأولى لإخراج فيلم روائي طويل وهو "الأقذار الدامية"، وبعد أن قطعت معظم خطوات العمل، ومنها إتمام تصويره، توقف العمل فيه لأسباب إنتاجية، فالمنتج الذي تعاقد معي واسمه علي محرز هو شريك مع مؤسسة السينما الجزائرية، والاتصالات تجري عن طريقه، وقد أوقف الصرف على الفيلم قبل إعداده للعرض، وبعد أن بذلت فيه كل جهدي؛ لأثبت أنني أستحق هذه الفرصة، ولكن ها أنا الآن حصلت ولم أفعل، حصلت على فرصة ولم ير أحد نتيجتها، لي فيلم روائي وليس لي في نفس الوقت، فهل هناك وضع أعجب من ذلك؟"⁸.

بكل علاقاته وتناقضاته وحقائقه المُخيفة التي تصرخ كي نغيرها. ونحن نتلقى هذا الواقع طازجا حقيقيا بلا تزييف أو تزويق، ويبقى دور خيري بشار مجرد نقل هذا الواقع بالسينما، ولكن ليس بهذا التصوير الفوتوغرافي، أو الفولكلوري الذي يتاجر فيه بعض التسجيليين الزائفين بمظاهر التخلف؛ لكي يدهشوا به مهرجانات أوروبا ويفوزوا بجوائزها، وإنما يحلل خيري بشار هذا الواقع من داخله، وبمنطق فنان مصري يحب ما يرصده، وإن كان يثور عليه لكي يصبح أفضل، وبلا أي استعراضات تقنية يحاول بها خداع الناس، وهذا الحب والحس المصري الصادق هو الذي يجعله لا يُغفل حتى مواضع الجمال في قلب البؤس، والضحكة الساخرة تنبع من المأساة كما هي أعجوبة حياتنا المدهشة. وهو يقيم بناءه التسجيلي على عناصر تستخلص المادة الروائية أيضا، واكتشاف الشخصيات الفريدة من بين الناس العاديين كما يفعل مع مُنادي القرية؛ مما يؤكد أن خيري بشار سيصبح أيضا مُخرجا روائيا جيدا، يشاركه في فهم المادة التي يتعامل

أثناء صناعة فيلمه الروائي الأول. لكن، ليس معنى استعانة بشارة بالعديد من المشاهد التسجيلية التي تجاوزت في فيلمه مع المشاهد الروائية أن هذه المشاهد قد أثرت على الفيلم بالسلب، بل كانت من أهم العوامل التي أثرت الفيلم وزادته غنى في الموضوع الذي يتحدث فيه.

إنه فيلم يريد من خلاله المخرج الحديث عن الصراع العربي الصهيوني من خلال الربط بين هذا الصراع وبين الطبقي الطبقي في مصر، أي أن الانهيار الطبقي الذي صورته المخرج كان في جوهره نفس الانهيار الذي تعاني منه الدول العربية في صراعاها مع العدو الإسرائيلي؛ لذلك فهو يريد التأكيد على أن الهزيمة الحقيقية لم تكن على الجبهة، بل في الداخل؛ فأتثناء الحرب تخون عليّة/ الابنة حبيبها حسن مع كمال، كما تخون الأم زوجها مع نفس الرجل أيضا، وحينما يعود الزوج ويدرك ما حدث؛ يموت بالأزمة القلبية، وتحاول الابنة دفع أخيها سعد للانتقام من أمه بقتل العشيق؛ فتنتحر الأم، ولا يبقى سوى سعد الذي يعود إلى الاشتراك في الحرب مرة أخرى، بينما تستسلم عليّة- في مشهد يدلّ على الانهيار الطبقي التام- للسائس الذي يعاشرها، أي أن الانهيار الاجتماعي الكامل الذي يعاني منه المصريون يكاد يكون هو نفس أزمة الصراع العربي الصهيوني.

ربما نلاحظ بعض العناصر الميلودرامية في الفيلم الذي مال بأحداثه إلى القتامة، لكن رغم هذه العناصر الميلودرامية لم يسقط المخرج في فخ الميلودراما، ولم تستطع السيطرة على الفيلم، بل كانت مجرد أداة يحاول من خلالها بشارة تصوير الواقع، والسقوط الطبقي المرتبط بقضية حرب 1948م.

إنّ، فلقد نجح بشارة في تجربته الروائية الأولى في تقديم فيلم روائي متماسك وجيد يستطيع من خلاله معالجة الواقع والاشتباك مع قضايا الراهنة، محاولا من خلال هذا الاشتباك الربط بين ما هو آني، وما هو ماضٍ في تاريخنا القريب. ولعلنا لا نستطيع إنكار أن بشارة كان من المخرجين الذين يعملون على معالجة ما يمور به الواقع من مشكلات قد تؤدي به إلى التصدع،



وتتواجه الاثنتان- الأم والابنة- وتنتهي المواجهة بالمصير المحتوم، ولا ينجو سوى الابن الذي يبحث عن الخلاص بعيدا وينضم إلى الجيش تاركا أخته وحدها في القصر؛ حيث تنهار وتستسلم للسائس. نلاحظ في هذا الفيلم- الذي كان الفيلم الروائي الأول للمخرج خيرى بشارة- أن المشاهد التسجيلية تكاد أن تكون جزءا مُهما في صناعته، وتتجاوز جنبا إلى جنب مع المشاهد الروائية، أي أن المخرج الذي دخل عالم السينما الروائية من عالم السينما التسجيلية لم يستطع التخلص بعد من تأثير السينما التسجيلية عليه؛ الأمر الذي جعله يستعين بالعديد من مشاهدها

عام 1948م وصفقة الأسلحة الفاسدة التي راح ضحيتها عدد كبير من أبناء الجيش المصري. يعيش أبطال الفيلم المأساة من خلال الأب الضابط الكبير ”يحيى شاهين“، وزوجته الشابة التي تضيق ببعده عنها باستمرار ”نادية لطفي“، ويشوب العلاقة بينها وبين ابنها ”أحمد محرز“ مشاعر من الحنان، بينما يسودها سوء الفهم بالنسبة لابنتها الشابة ”المُمثلة الجزائرية“ فاطمة بلحاج“، وتمضي السنوات بأحداث كبرى منها قيام الثورة، وأحداث 1956م، وموت الوالد لاكتشافه خيانة زوجته مع رجل آخر ”المُمثل الجزائري سيد علي كويرات“ الذي هو في نفس الوقت عشيق الابنة،

كما كان يرى أن السينما لا يمكن لها أن تكون أداة تغييبية تتناسى ما يدور من حولها في محاولة منها لصنع عالم مُزيف لا علاقة له بالحقيقة، وهو ما يؤكد في أحد حواراته: "أنا الحقيقة ضد البدائل، الفيلم التسجيلي كبديل للسينما الروائية، أو الشعر كبديل لكذا، الأغنية كبديل للأوبريت، بشكل ما، لا يوجد شيء بديل عن آخر. إذا كان الفيلم الروائي يستطيع أن يعبر عن الواقع بصورة جيدة. طيب ليه لا. ولكن، وليس هناك خطأ في فهم السؤال، ربما كان المقصود بالسينما الروائية تلك السينما التقليدية المبنية على الوهم وتزييف الواقع، تلك التي تقدم مجتمعات مُنفصلة تماما بقضاياها عن واقع الطبقات الشعبية أو الوسطى بصفة عامة. يمكن أن أوضح فكرتي بتعبير مُختلف، السينما التسجيلية أفضل إنتاجاً، أو النماذج الجيدة منها تفصح السينما الروائية، ليس فقط من ناحية التعبير عن الواقع، لكن الفصح يأتي من خلال القدر المُتاح لها من حرية التعبير مضمونا وشكلا، ويعطي لهم إحساساً- أي التسجيليين- لأي مدى هم مُختلفين عن هذه السينما، ولكن كونها بديلاً، لا، إنما أفضل أن تكون السينما الروائية مثل السينما التسجيلية"¹⁰.

في نفس العام- 1982م- نشاهد الفيلم الروائي الثاني للمخرج- العوامة رقم 70- ورغم الإتقان الفني الذي قدم من خلاله بشارة فيلمه الأول- الأقدار الدامية- إلا أن فيلم "العوامة رقم 70" كان الفيلم الأكثر اكتمالاً للمخرج مما سبقه؛ فهو فيلم يتناول المُخرج نفسه وكل أبناء جيله. يتناول آمالهم، وطموحاتهم، وأحلامهم، وإخفاقاتهم، ويأسهم، وترددهم، وسقوطهم. كان الفيلم من أكثر الأفلام صدقاً في التعبير عن الذات والواقع، والجيل الذي عاش الأحداث بكاملها منذ بدأت ثورة 1952م. هنا، رغب بشارة في التعبير عن رؤيته ومُشاهداته، ومُلاحظاتة، وما يشعر به باعتباره جزءاً لا يتجزأ من هذا الجيل الذي عاش الفترتين السياسيتين السابقتين وآثارهما المُدمرة على المجتمع المصري بالكامل، والتحويلات الخطيرة التي حدثت فيه؛ نتيجة هذه الأحداث المُتناقضة

والمُتشابكة؛ لذلك فمن خلال الفيلم نلاحظ أن البطل "أحمد الشاذلي" لا يمكن أن يكون سوى المُخرج خيرى بشارة نفسه، أي أنه يتحدث في هذا الفيلم عن ذاته من خلال تجربة ذاتية يمزج فيها حياته الشخصية- كُمخرج للأفلام التسجيلية- بالعالم الروائي الذي يدور من خلاله الفيلم. لعل في الحوار الذي أجراه الناقد يعقوب وهبي مع السيناريست فايز غالي- كاتب الفيلم- ما يُدلّل بوضوح على أن بشارة كان يرغب في التعبير عن ذاته وعن جيله بالكامل من خلال هذا الفيلم حينما نقرأ سؤال يعقوب: "عن تجربتك الرابعة والعوامة رقم 70؟"، يرد غالي: "أثناء تصوير فيلم "ضربة شمس" 1978م جاءني المُخرج خيرى بشارة، وقال لي: أريد أن أعمل معك فيلماً، والحقيقة أنني قبلت؛ لأنني أعرف من هو خيرى وأستطيع أن أقول أنه سيكون أهم مُخرج في خلال السنوات العشر القادمة، ليس لأنه من عالم الفيلم التسجيلي، أو لأنه حاصل على جائزة الدولة التشجيعية، أو لأنه أخرج فيلماً روائياً طويلاً لم ير النور بعد رغم قيمته، وإنما لما يتمتع به- من خلال التجربة التي دخلت فيها معه- من حساسية وفكر سينمائي لم أقابلهما إلا قليلاً، وهذا ما وجدته في خيرى بشارة. إنه مُخرج يجعلك تعمل وكأنك ستحصل على جائزة مهرجان "كان"، يرد عليه يعقوب وهبي: هذا عن المُخرج، أما عن الفيلم الذي بدأت في إعداده معه؟ يقول فايز: "كان في رأسه فكرة حول مُخرج تسجيلي وحياته ومُعاناته، وكانت هذه إرثاً عن نفسه، وشعرت وكأنه يتحدث عن نفسه، وشعرت كأنه يتحدث عني أيضاً، أو عن جيل الشباب من السينمائيين في أفكاره وأحلامه، ثم بدأت في كتابة المُعالجة، وبحثنا عن مُنتج، وعرضنا الأمر على مُنتج، ولكنه تخوف منها، ومع ذلك لم أياس، وظللنا نعمل دون أي تعقيدات بيننا، وكان واثقاً أنه ستأتي الفرصة إن أجلاً أو عاجلاً، وهكذا ببساطة جاءني المُخرج ذات يوم بمنتج الفيلم، وكانت المُفارقة أن يكون هذا المُنتج شركة تصدير تُدعى "ميمما" أصحابها مُحبون للسينما، ويريدون أن يصنعوا فيلماً بكل الشروط التي يتمناها

مُخرج كخيرى بشارة، وعلى هذا لم أدهش من طبيعة عملهم الأصلي، بل شعرت أننا قد توصلنا إلى حل المُعادلة الصعبة"¹¹. يتناول فيلم "العوامة رقم 70" "أحمد الشاذلي" المُخرج التسجيلي الذي يخرج فيلماً عن أحد محالج القطن، ويلاحظ أثناء التصوير أحد العمال الذي يراقبه عن كثب في كل تحركاته، ثم يلتقي به خارج المحلج، ويخبره أنه لديه معلومات خطيرة عما يدور داخل المحلج. يدعوه أحمد للقاء في عوامة تحمل رقم 70 تقع على نيل إمبابة. يذهب "عبد العاطي" إليه ويبلغه بمعلومات عن عمليات تبديد للقطن في المحلج. هنا تهتم الصحفية "وداد"- خطيبة أحمد التي حضرت المُقابلة- بالموضوع، وتتفق مع عبد العاطي على إبلاغ الشرطة في اليوم التالي، لكن عند انصراف عبد العاطي يقوم عاملان من المحلج بقتله، والقاء جثته في النيل. يذهب أحمد لزيارة أبيه في القرية التي جاء منها إلى القاهرة، ويلتقي وهو عائد إلى القاهرة- مُصادفة- "بسعاد"- صديقة طفولته- التي تدعوه لزيارتها في شقتها بالقاهرة؛ حيث تُقيم مع والدها المشلول. تتورط سعاد في علاقتها مع أحمد الذي يرفض الزواج بها، ويُفاجأ أحمد بجثة عبد العاطي الغارقة تخرج من تحت العوامة. خلال التحقيق يُدلي أحمد ووداد بما لديهما من معلومات، وتأتي أحمد فرصة عمل فيلم روائي؛ فيقرر أن يكون العامل المقتول هو قصة فيلمه، لكن المُنتج يضع شروطاً تجارية رخيصة؛ حتى يربح الفيلم؛ فيرفض العرض، ويلتقي بعمه الذي ينصحه بأن يقبض على الجناة بنفسه؛ فيتوجه إلى القرية بحثاً عن أحد العمال الذين اتهموه بقتل عبد العاطي، لكن العامل يهرب منه، وتبلغ إدارة المحلج سلطات التحقيق بأن أحمد هو المسؤول عن قتل عبد العاطي؛ فيُقبض على أحمد ويوضع في الحجز مع المجرمين الذين يتحرشون به، ويضربونه بقسوة، لكنه يُفرج عنه؛ لعدم ثبوت شيء عليه، وكيدية البلاغ. يتأزم أحمد، ويحاول فسح خطوبته بوداد، لكنها تتمسك به وترفض تركه، وتدعوه ليكون أكثر إيجابية؛ فيقرر أن يكون فيلمه التالي عن البلهارسيا المُصاب بها الكثيرون من



قد قُتل، كما يسعى لصناعة فيلم تسجيلي جديد عن البلهارسيا، أي أنه قد نجح في تجاوز أزمته الذاتية جدا وبدأ يتعاطى مع هذا الواقع، الذي يدور من حوله، بشكل أكثر إيجابية.

إن فيلم "العوامة رقم 70" من أهم أفلام الواقعية الجديدة اشتباكا مع هذا الواقع، وأكثر التزاما بآليات السينما الواقعية، والأكثر نضجا واكتمالا من الناحية الفنية، وهو فيلم يثبت فيه خيري بشارة مقدرته على تقديم أفلام روائية طويلة قادرة على تغيير وجه السينما المصرية التي غابت كثيرا في سباتها خلال فترة السبعينيات التي انحسرت فيها السينما الجيدة، وهو ما يؤكد السيناريست فايز غالي في حوارهِ السابق مع يعقوب وهبي حينما يسأله وهبي: "رؤيتك في سيناريو العوامة رقم 70؟ فيرد غالي بقوله: إنني أضع خبرة ثلاث عشرة سنة في كتابة السيناريو، وثقافتي السينمائية كلها، وعلاقتي بالسينما ذات المستوى الرفيع التي اكتسبتها أيضا من مُشاهدتي للأفلام في

يدور في الواقع. تبدو علاقات البطل في هذا الفيلم كلها وكأنها علاقات قاصرة مُتقطعة الأواصر؛ فهو غير قادر على الانتماء إلى القرية التي أتى منها، أو المدينة، علاقته بأبيه مُتذبذبة- رغم أنه يُمثل الجانب الإيجابي- بينما علاقته بعمه- السكير في البارات- هي العلاقة الأقوى- رغم أنه الأضعف في المقدرة على اتخاذ القرار- حتى علاقته بخطيبته مُتذبذبة لا يستطيع اتخاذ القرار فيها. هو يريد أن يصنع فيلما تسجيليا من أجل كشف الواقع ومساوئه وسلبياته، ورغم سعيه للحقيقة من خلال السينما، إلا أنه غير قادر على الصمود أمام هذه الحقيقة في الحياة الحقيقية. لكن البطل لا يظل في هذه المنطقة الرمادية إلى ما لا نهاية، بل تدفعه خطيبته وداد بكافة الطرق كي يكون أكثر إيجابية، وهو ما نراه في نهاية الفيلم بالفعل حينما نراه يُدخل لقطة عبد العاطي في سياق فيلمه أثناء المونتاج، ورغم أن المونتير يعترض؛ لأن هذا ليس في سياق فيلمه، إلا أنه يُصر على وجود عبد العاطي مع التعليق أثناء الفيلم على أنه

الشعب المصري وعلى رأسهم أخوه. إذن، فبشارة يقدم فيلما واقعيا يتحدث عما آل إليه أبناء جيله بالكامل؛ حيث يُعبر أحمد الشاذلي عن هذا الجيل الذي يحلم بالكثير من الأمور، لكنه في الحقيقة- نتيجة الكثير من الإحباطات التي مر بها- غير قادر على فعل أي شيء في الواقع؛ ومن ثم تحولت شخصياته إلى شخصيات مُهتزة، مُترددة، مُحبطة، غير قادرة على فعل أي شيء؛ فهو يعرف أن عبد العاطي قد قُتل؛ لأنه أخبره بحقيقة ما يدور في المحلج، وأن الإدارة متواطئة لحرق بقايا القطن في العلن، ويعلنون أن القطن قد حُرق بالفعل من أجل بيعه لحسابهم، وبدلا من أن يأخذ موقفا إيجابيا تجاه هذا الأمر ويحاول كشف الحقيقة وفصح ما يحدث في المحلج، يُفضل الانسحاب والتظاهر بأنه لا يعرف أي شيء عن الموضوع، بل ويطلب من خطيبته وداد نسيان الأمر وعدم السعي وراء الحقيقة فيه، ورغم أن إدارة المحلج تتهمه هو بالقتل، إلا أنه يظل في موقف المُتردد الخائف، غير القادر على فعل شيء حيال ما يعرفه، أو ما

جمعيات ونوادي السينما، وكناف سينمائي كان يبحث ويتطلع للأفضل ويحلم بسينما مصرية لها شأن بمعنى مُستجد في العوامة رقم 70 الخط البوليسي، ولكنه مجرد خط يحرك الأحداث، لكن العلاقات الأساسية التي يدخل فيها البطل هي بناء الفيلم، وهي تُحدد مفهومه للواقع، كيف يؤثر ويتأثر به، كيف في النهاية تُغيره؛ لتجعله إنساناً مُختلفاً، ومن هنا نحن أمام دراما سينمائية تتحرك على عدة مستويات، الأساس الأول والأخير هو الإيقاع بكل ما تشمله هذه الكلمة من معنى¹².

ربما كان تعبير أحمد الشاذلي عن هذا الجيل بالكامل هو ما دفع المُخرج إلى إطلاق اسم "العوامة رقم 70" على هذا الفيلم، فهو فعليا فيلم يُعبر عن جيل السبعينيات بالكامل وما حدث له من انهيار كل آماله وطموحاته وأحلامه؛ ومن ثم بات جيلاً مُتردداً، مُهتزاً غير راغب في الاستقرار لدرجة أن البطل يُفضل السكنى في عوامة، وليس في مكان مُستقر، وهو دليل على عدم استقرار هذا الجيل وفشله في الفعل، أو عدم قدرته في فعل هذا الاستقرار.

عام 1986م يقدم بشارة فيلمه الروائي الثالث "الطوق والإسورة" المأخوذ عن رواية الروائي يحيى الطاهر عبد الله بنفس العنوان، وهو الفيلم الذي يدور في أقصى صعيد مصر حيث التخلف والخرافات المتمزج ببؤس الحياة، وحيث الحياة تبدو جامدة وساكنة تماما وتكرر بشكل عبثي وكأنها لا يتقدم بها الزمن. تنتظر "حزينة" مع زوجها المشلول عودة ابنها من غربته في السودان، وتعاني هي وابنتها، وحفيدتها من بعدها، من ظلم المُجتمع وتمييزه ضد الإناث، سواء مع "فهيمة" التي تتزوج من رجل عاجز جنسياً، وتذهب بها حزينة إلى المعبد وتحمل، أو "فرحانة" الابنة التي تحمل سفاحا ويغضب عليها خالها.

في فيلم "الطوق والإسورة" يرغب المُخرج في نقاش مفهوم الخصوبة، وليس المقصود هنا بالخصوبة هو المفهوم المباشر فقط أي الزواج والإنجاب، بل يقصد به أيضا خصوبة الأفكار، والحياة، والتغيير؛ فالحياة التي يصورها في أعماق الصعيد حيث قرية "الكرنك" هي مجرد

حياة دائرية. كل شيء فيها ينتهي حيث يبدأ، ويبدأ حيث ينتهي، لتعود الدائرة مرة أخرى إلى إحكام إغلاقها؛ فالأم، والابنة، والحفيدة مجرد تجليات مُختلفة لحياة واحدة، وتنتهي بهم الحياة في نهاية المطاف نفس النهاية، بعد أن يكن قد عشن نفس شكل الحياة السابق لكل منهما، وهو ما نراه أيضا مع الأب والابن؛ فالابن المُنتظر عودته تنتهي به الحياة نفس نهاية الأب المشلول الموضوع في "قفة" ينقلونها من الظل إلى الشمس، ومن الشمس إلى الظل. أي أن بشارة يتناول هنا المُجتمع المغلق الذي يجهل التغيير؛ ومن ثم لا يرغبه، كما أنه يعيش على الخرافات الدائمة التي تعمل على المزيد من التغذية الأسطورية؛ لتتجه به نحو المزيد من الثبات؛ فرغم أن الابنة قد تزوجت من رجل عاجز جنسياً إلا أن الأم تأخذها إلى الشيخ "هارون" وتعود من عنده حاملا رغم عجز زوجها، أي أن الخرافة هنا تلعب دورا لا يمكن الاستهانة به في تشكيل ثقافة هذا المُجتمع وشكله. هذه الحياة الخرافية، التي تتكرر في شكل دورات لا يمكن لها أن تنتهي- ورغم هذا الدوران- تبدو من الخارج- إذا ما حاولنا الابتعاد عنها بالقدر الكافي من أجل رؤيتها بشكل شامل وكلي- وكأنها حياة استاتيكية لا يمكن لها أن تتحرك، أي أن الفيلم قدم مُجتمعاً غريبا ساكناً، أبدياً، تتكرر فيه المأساة إلى ما لا نهاية بشكل سيزيفي أسطوري.

هذه الاستاتيكية التي عبر عنها الفيلم يقول عنها خيرى بشارة: "ما يشغلني من أول الفيلم تقريبا، وأيضا ما يشغلني في الحياة: لماذا يفتقر المُجتمع المصري إلى أشخاص مُتميزين ومُتوقدين؟ إذا تأملت المواطن المصري فانت لا تستطيع أن تقول: هذا المواطن عاجز أو خامل، أو فاقد القدرة على التفكير والإبداع في أي تخصص، فلماذا إذن نحن كمُجتمع فقدنا القدرة على الإخصاب، وهو ما له علاقة في النهاية بالتقدم والتخلف، وما أخشاه هو انقراض الفرد المصري والعربي في القرن العشرين، وإحساسي أن ما سيفقدنا من الانقراض هو عمق التنوير، وإحساسي أن هذا ما عبرت عنه في فيلم "الطوق والإسورة" أي لماذا

يبقى "الحال دائما هو الحال"، لماذا لا يريد الناس أن يتغيروا، لماذا- وهؤلاء الناس لديهم كل هذه القدرات- يصبحون عاجزين، وغير قادرين على الفعالية والإخصاب، والفيلم في النهاية عن هذه الأطواق والأساور التي تُكبلنا وتمنعنا من أن نكون مُخصبين، ومن التقدم إلى الأمام"¹³.

لكن، رغم أهمية هذا الفيلم في تاريخ السينما المصرية، ورغم التفات جميع النقاد- تقريبا- له واحتفانهم به؛ للغة السينمائية وأهمية ما ناقشه، وكيفية تقديمه ذلك يهاجمه المُخرج حسن الإمام في مجلة روز اليوسف: "يقول حسن الإمام تعقيبا على فيلم "الطوق والإسورة" للمخرج خيرى بشارة: يُقاس نجاح الفيلم بثلاثة: البكاء، أو التصفيق، أو الضحك، وقد شاهدت "الطوق والإسورة" داخل دار العرض؛ فلم أبك، أو أصفق، أو أضحك، ونظرت إلى جوارى؛ فوجدت الحاضرين لم يزد عددهم على أصابع اليدين، وليست هناك دمة، أو ضحكة، أو تصفيقة. شيئا فشينا بدأ يتسرب الجمهور من دار العرض، ولم يصمد حتى النهاية سوى اثنين فقط هما أنا وزوجتي التي لم تشأ- مشكورة- أن تتركني نهبا للوحدة والصقيع في دار العرض، لكنها أخذت عليّ تعهدا بالألا أعاقبها مرة أخرى، وأنا، في العادة، لا أملك إلا تنفيذ رغبات "الحكومة"¹⁴. أي أن المُخرج حسن الإمام حاول الحكم على فيلم بشارة- المُهم- من خلال المقاييس التجارية فقط، وليس من خلال المقاييس الفنية، أو أهمية ما قدمه بشارة في هذا الفيلم الذي يُعد من أهم أفلام السينما المصرية، لكن، رغم هذا الهجوم من الإمام، ورغم هجوم بعض النقاد الآخرين عليه سواء في هذه المرحلة، أو في المرحلة الثانية التي بدأها عام 1990م مع فيلمه "كابوريا". نقول: إن بشارة كان عنيدا لا يمكن له أن يقدم سوى السينما التي يقتنع بها فقط، أي السينما التي يرى أنها تستحق أن يصنعها، ويرى أنها ستجدد في مسار وتاريخ السينما المصرية.

ربما نلمح هذا الإصرار لديه في حوار مع الناقد اللبناني الراحل سمير نصري لجريدة النهار اللبنانية حينما يقول له نصري: "لمست جدا تناوب لحظات السرد القصصي

صناعة الصخب

سلاسل عامات من تاريخ السينما المصرية

2019-1959



ولحظات التأمل والاسترسال، وأتساءل: هل يلعب الجمهور اللعبة ويتبع اللحظات التي يشط فيها خيري بشارة؛ ليتأمل؟ أرى بوضوح تيارين. متوازيين أحيانا، ومتداخلين أحيانا: دراميا وتسجيليا تأمليا. هل تتبعك الناس في لعبتك؟“ هنا يرد عليه بشارة بقوله: ”أذكر كلمة قاسية قالها لي المونتير الموهوب عادل منير. قال: أنت تسير في سكة محفوفة بالمخاطر، قد تكون في النهاية ضحيتها. كان يتحدث عن السينما المختلفة التي نصبو إليها، ونصّر عليها، وفي النهاية هو محتاج إليها. كل أمة يُقاس ثقلها وقيمة حضارتها بما هو مختلف. في فرسوفيا وباريس وغيرهما لديك سينما عادية ومسرح تجاري وكتب تجارية، وهذا طبيعي ووارد ومقبول، وهناك ما يصنع ثقل أمة وحضارة أمة، وهو المختلف. ولا أرغب في صورة الضحية المضحية، إنما- وأنا أعرف مقدرتي وموهبتي وصبري- رافض كذلك أن أكون عاهرة. أحيانا نمر بصراع داخلي أكان أحمد قاسم، أو داود عبد السيد أم غيرهما، وفي الختام مرة أخرى لسنا عاهرات، لسنا قادرين أن نكون عاهرات، أحمد قال لي: أفضل أن أترجم من

الفرنسي إلى العربي؛ كي أتمكن أن أعيش على أن أقبل بصنع أي سينما هي في وسع مئة واحد. المسألة قدرة وموهبة وحدود، ولكثيرين دورهم في السينما التي نريدها: دور المثقفين، دور النقاد، دور الجمهور، لا بد أن يساعدوا هذه السينما“¹⁵.

مرة أخرى في عام 1988م يجذب بشارة الجمهور والنقاد؛ ليشيدوا به من خلال مغامرته الرابعة في فيلم ”يوم مُر.. يوم حلو“، وهو الفيلم الذي يبدو من خلاله المخرج قد وصل إلى ذرى النضج السينمائي والفني بصناعته لهذا الفيلم الذي ما زال نقاد السينما يعتبرونه مثالا لصناعة سينما جيدة، ومن أهم ما قدمه جيل الواقعية الجديدة في الثمانينيات، ورغم أن الفيلم قد يميل بكفته باتجاه الميلودراما؛ نظرا لأنه يمتلئ بالفواجع التي تمر بها الأم، ولضعف شخصياته في الفيلم أمام القدر، إلا أنه نجح في عدم السقوط داخل دائرة الميلودراما المغلفة التي تستدر الدموع من المشاهدين، أي أن مشاهد هذا الفيلم لن يبكي، بالتأكيد، على الكثير من المآسي التي تمر بها هذه الأسرة، لكنه لا بد له أن يتفاعل معها إيجابيا.

إنه فيلم يتأمل الواقع تأملا مليا بهدوء ووقار، ويتفاعل ويشتبك مع هذا الواقع الرازح بثقله على المجتمع المصري في الثمانينيات؛ حيث الفقر، والعوز، والحاجة الشديدة، وعدم القدرة على مواجهة الحياة ونكباتها رغم المحاولة الدائمة. يتناول الفيلم قصة الأم ”فاتن حمامة“ التي مات زوجها وترك لها أربع بنات وابنا واحدا؛ ومن ثم تحاول هذه الأم إنقاذ أسرتها من الانهيار وتعمل على أن تكافح بكل الطرق المتاحة؛ كي تستمر هذه الأسرة وتبتعد بهم عن الضياع، لكن ظروف الحياة دائمة لا تساعدها؛ فنرى البنت الأولى عاملة في مصنع وتحب جارها النجار الذي سافر إلى الخليج، وعاد إلى نقطة الصفر قبل أن يذهب، والثانية التي يطاردها جارها الميكانيكي لكنها لا تحبه؛ فتهرب وتتزوج من الذي تحبه وتتجرب منه، والثالثة التي توقفت عن التعليم وتعلمت حقن المرضى، والرابعة المريضة، لكنها رغم ذلك تواصل التعليم في مراحل الأولى، بينما الابن

يدرس بدوره، لكن الفقر يدفع أمه إلى أن تطلب منه التوقف عن التعليم من أجل العمل؛ فيفعل مضطرا. نحن هنا أمام أسرة مصرية تعاني الكثير من الحاجة والفقر، والمطلوب من الأم الأرملة هنا أن تحافظ عليها؛ لذلك نرى الأم تحاول، بقدر إمكانياتها، لم تشمل أسرتها، والإنفاق عليها من خلال الطرق المتاحة والمشروعة، لكن الحياة كثيرا ما تواجهها بالكثير من النكبات المفجعة، مثل اعتداء زوج الكبرى التي تزوجت من العامل الذي عاد من الخليج على الابنة الثالثة وهربه؛ الأمر الذي يدفع الأخت الكبرى للانتحار نتيجة شعورها الكبير بالذنب تجاه شقيقتها، أي أن الفيلم كان يحمل داخله بالفعل عوامل الميلودراما التي كان من الممكن لها أن تجنح به إلى الإغراق فيها، لكن المخرج خيري بشارة كان من الذكاء والعقلانية ما جعله يمر بفيلمه بعيدا عن ذلك؛ نتيجة تأمله لما يدور داخل العالم الفيلمي، أي أن الفيلم كان عبارة عن نظرة تأملية طويلة للواقع، وما يحدث للعديد من الأسر من دون المغالاة في عرض هذا الواقع. صحيح أن الفيلم كان ناجحا إلى حد كبير من هذه الناحية، لكنه كان مغرقا في الحوار من خلال الأمثال الشعبية، وهو ما أضعف حوار الفيلم إلى حد ما؛ بسبب إصرار السيناريست والمخرج على هذا الحوار المعتمد على الأمثال الشعبية التي لا مبرر لها داخل الفيلم.

حول هذه النزعة الميلودرامية التي تطل برأسها داخل الفيلم، رغم عدم سيطرتها عليه، يقول المخرج في حوار مع محمود الكردوسي حينما سأله: ”اعتلى فيلم ”الطوق والإسورة سهوة الواقع وحلق في جو من الشاعرية والغموض الجميل، وكان فيلم ”يوم مُر.. يوم حلو“ شديد الجهمامة والميلودرامية. ما رأيك؟ يرد بشارة: أريد، مبدئيا، أن أتحدث عن عملية الإبداع بالنسبة لي ولبعض من أبناء جيلي، نحن لا نعمل بالطريقة التقليدية، أي أن تكون هناك فكرة أو قصة تتم صياغتها بشكل احترافي؛ لتحويلها إلى سيناريو طبقا لمواصفات ثابتة ومستقرة، ولكن في عملنا- مخرجين وكتابا- دائما ما يحدث عراك وصراع مع المادة الواقعية، صراع ومُعانة حقيقية،

- 1 - انظر كتاب "خيري بشارة: فيلم طويل عن الحياة" إعداد الناقد أحمد شوقي/ الكتاب ص 13/ من إصدارات المهرجان القومي للسينما المصرية/ 2017م.
- 2 - انظر مقال الناقد أحمد يوسف "خيري بشارة: العالم من خلف زجاج ملون"/ مجلة الفن السابع/ المجلة ص 19/ العدد الخامس/ إبريل 1998م.
- 3 - انظر كتاب "خيري بشارة: فيلم طويل عن الحياة" إعداد الناقد أحمد شوقي/ الكتاب ص 13/ 14/ مرجع سبق ذكره.
- 4 - انظر كتاب "خيري بشارة: فيلم طويل عن الحياة" إعداد الناقد أحمد شوقي/ الكتاب ص 15/ مرجع سبق ذكره.
- 5 - انظر المرجع السابق ص 15-16.
- 6 - انظر المرجع السابق ص 17-18.
- 7 - انظر كتاب "خيري بشارة: فيلم طويل عن الحياة" إعداد الناقد أحمد شوقي/ الكتاب ص 19/ مرجع سبق ذكره.
- 8 - المرجع السابق ص 28.
- 9 - المرجع السابق ص 29.
- 10 - انظر المرجع السابق ص 31.
- 11 - انظر كتاب "خيري بشارة: فيلم طويل عن الحياة"/ الكتاب ص 32/ مرجع سبق ذكره.
- 12 - انظر المرجع السابق ص 32.
- 13 - انظر المرجع السابق ص 40.
- 14 - انظر المرجع السابق ص 43.
- 15 - انظر المرجع السابق ص 45.
- 16 - انظر كتاب "خيري بشارة: فيلم طويل عن الحياة" إعداد الناقد أحمد شوقي/ الكتاب ص 47/ من إصدارات المهرجان القومي للسينما المصرية/ 2017م.

المصرية الجديدة في تعبيرها عن الواقع الذي وصل إليه المجتمع المصري بمشاكله وهمومه، وآماله، وطموحاته، وإخفاقاته، أو نجاحه، لكن، يبدو أن التمرد لدى المخرج خيري بشارة لا يمكن الخلاص منه، وهذا التمرد ليس قاصرا على الشكل أو المضمون السينمائي فقط، ولم يقتصر كذلك على التمرد على الواقع، بل وصل إلى التمرد على نفسه أيضا، ورغم أنه كان من أنجح المخرجين بما قدمه من الأفلام السابقة، إلا أنه رغب في التمرد على هذا الاتجاه، وهذا الشكل من الأفلام التي سبق أن قدمها؛ فبدأ مرحلة سينمائية جديدة تختلف كلياً عما سبق أن قدمه سواء من ناحية الشكل أو المضمون، صحيح أنه غير الشكل السينمائي تماماً، لكنه من ناحية المضمون لم يشتط بحيث يكون بعيداً كل البعد عن نقاش الواقع في أفلامه، بل ظل يناقش مشكلاته ويشتبك معها، ولكن من خلال تقديم جديد، وتأمل مختلف لما يدور من حوله.

بدأ خيري بشارة هذا التمرد، وهذا المسار الجديد حينما قدم فيلمه "كابوريا" 1990م الذي كان بمثابة الانقلاب الحاد لمسيرته السينمائية سواء فيما يقدمه- فيما بعد- أو في علاقته مع نقاد السينما الذين انقلبوا عليه انقلاباً حاداً بدورهم؛ ومن ثم نال من الهجوم الضاري ما لم يكن يتوقعه، أو يواجه إليه من قبل. إلا أنه أصر على تقديم ما يراه هو وما يرغبه من سينما تخصه واستمر في اتجاهه الجديد في مرحلة التسعينيات.

من كتاب "صناعة الصخب: ستون عاماً من تاريخ السينما لمصرية -1959- 2019م" الجزء الثاني من الكتاب

نحب ونكره ونتأزم؛ لكي نصل إلى صيغة نهائية لسيناريو الفيلم، وهذا الجدل العنيف لا ينطلق من مواصفات محددة وثابتة، فنحن بالأساس جيل مُتمرد نحاول أن نصنع ما أسميه "سينما مُختلفة". وبالنسبة لمسألة "الجهامة" فإنني أتساءل: هل يمكن إلقاء اللوم على "ماكبت" أو "هاملت" مثلاً بسبب جهامتهما؟ طبعاً قد يقول قائل: إن هذه الجهامة هي سمة من سمات العصر الإليزابيثي، ولكن ما قولك في الدراما الحديثة من هنريك أبسن إلى الآن؟ فلاكن جهما؛ لأنني لست الصانع الأوحد للسينما، وقد أشعر فجأة باحتياج شديد لتقديم ملهاة أو عبث، ونحن كجيل لا ننطلق في صناعة الأفلام إلا من هذا الاحتياج. قد نكون مُدانين أمام شعب مُجهد يريد أن يستمتع بحياته وبالسينما التي يراها، ولكن هذا هو احتياجنا الفعلي كمواطنين، وليس فقط كصناع أفلام. فانا مُتحفظ على مسألة "الجهامة"، وإلا علينا من باب أولى أن نرفض النسبة الغالبة من الإبداع الدرامي في تاريخ الإنسان. أما اتهام الفيلم بالميلودرامية فهو في رأي نوع من "الاستسهال" في قراءته والتعامل معه. هناك فرق بين العمل الميلودرامي، وبين أن أستخدم عناصر ميلودرامية؛ لأبني عليها فيلماً غير ميلودرامي. هذه نقطة مُهمة تحتاج إلى تأمل حقيقي؛ لأن أفلامنا ليست خارجة من فراغ، ولها علاقة وثيقة بثقافتنا، وليس فقط باحترامنا لمهنة السينما¹⁶.

إذن، فبشارة يؤكد هنا اشتباكه الحقيقي مع الواقع من أجل تقديم سينما واقعية صادقة تحاول تأمله وعلاجه، بدلاً من تزييف الواقع وتغيب المشاهد في أفلام لا علاقة لها بما يدور في الحقيقة؛ لذلك فهذا الاشتباك مع الواقع لا يمكن أن يكون بعيداً تماماً عن بعض العناصر الميلودرامية، لكن الأهم هنا- مع الاستعانة ببعض هذه العناصر- عدم وقوع الفيلم في النهاية في الميلودراما، ويصبح مُغرقاً فيها، غير قادر على الخلاص منها.

نجح بشارة، في فترة الثمانينيات، في تقديم أربعة أفلام روائية مُهمة، كل منها مثل علامة مُتميزة في مسيرة السينما

الأقدار الدامية: سقوط طبقي أم سقط وطن؟ !

سبيلنا

في فيلم المخرج خيرى بشارة الأول "الأقدار الدامية" ثمة محاولة منه لربط سقوط الوطن العربي- المُمثّل في حرب فلسطين 1948م، وقضية الأسلحة الفاسدة التي أدت إلى الهزيمة، ودخول العرب، لا سيما مصر في هذه الحرب- بسقوط الطبقة المصرية المُمثلة في طبقة الباشوات بكاملها تحت أقدام من كانوا يخدمونها، أي أنه يرغب في التأكيد على أن السقوط هنا لم يكن مُجرد سقوط وطن فقط، بل سقوط للمُجتمع المصري بالكامل، وإعادة تشكيل تراتبه الطبقي بشكل جديد لم تعهده مصر من قبل.

صحيح أن المخرج هنا يعود إلى عهد قديم من أجل التعبير عن الانهيارات الطبقيّة الحادثة في المُجتمع المصري- وهي الانهيارات التي من المُمكن لنا سحبها على الفترة التي تمت فيها صناعة الفيلم- نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، حيث انهيار كل شيء بسبب السياسات التي اتبعتها السادات في السبعينيات، وتركت بأثرها لفترة طويلة فيما بعد- لكنه نجح في مثل هذا الربط بين ما هو قديم- القضية القومية الكبرى- وما هو آني- الانهيارات الكاملة على كافة الأصعدة داخل المُجتمع المصري؛ بسبب سياسات الانفتاح التي دمرت كل شيء، وفي مُقدمتها التراتب الاجتماعي الطبقي المصري- لا سيما سحق الطبقة البرجوازية بكاملها وبقسوة مُقطعة النظر؛ لتصعد طبقات جديدة طفيلية من الحرفيين ورجال الأعمال الفاسدين الذين لا يعينهم مصلحة الوطن بقدر ما يعينهم اكتناز المال بكل الوسائل الفاسدة والمتاحة!

ربما كان هذا الفيلم من أكثر أفلام خيرى بشارة التي مرت بأزمة كبيرة لا سيما أزمة عرضه بعد الانتهاء من تصويره؛ فرغم أن بشارة قد بدأ التصوير في هذا الفيلم عام 1976م إلا أنه لم ينته منه إلا في 1981م، كما لم يتم عرضه جماهيريا إلا في 1982م، أي بعد مرور ستة أعوام كاملة على البدء في تصوير الفيلم؛ بسبب تخلي المُنتج الجزائري- علي محرز- عن الفيلم قبل إعدادهِ للعرض، وإيقاف الإنفاق عليه؛ الأمر الذي أحبط بشارة كثيرا، وجعله يفكر في الهجرة إلى نيوزيلندا، كما قال

محمود الغيطاني

مصر



الأقدار الدامية

القاهرة في نهايات العهد الملكي، ويوضح لنا غليان المُجتمع المصري من أجل الضغط على الحكومة المصرية للاشتراك في الحرب مع الفلسطينيين.

يخبر وزير الداخلية- قام بدوره المُمثل حسن عابدين- حلمي باشا بوجود ضيوف إنجليز مُهمين في القاهرة، وأنهم سيذهبون في رحلة إلى الأقصر ولا بد من الاهتمام بهم جيدا؛ فيعده حلمي باشا بالاهتمام بالأمر واستضافتهم هناك حيث قصره، ليؤكد عليه الوزير بأنه سيلحقه هناك بعد أيام.

نعرف أن حلمي باشا على علاقة غير جيدة مع زوجته حورية- قامت بدورها المُمثلة نادية لطفي- حيث يسود بينهما الكثير من الفتور الذي يكاد أن يؤكد لنا بأن العلاقة بينهما قد تكون مُنتهية تماما، وأنهما مُضطربان للتعايش مع بعضهما البعض من أجل الحفاظ على شكلهما الاجتماعي

على عدم الانفصال عن المُجتمع، بل رأى ضرورة الاشتباك معه، ومحاولة تأمله، وتحليله، بل والتحذير من الانهيارات الحادثة فيه بسبب ما تمارسه الأنظمة السياسية من سياسات لا بد لها أن تؤدي إلى مثل هذه النتيجة المُفجعة!

يبدأ بشارة فيلمه بمشهد يعبر فيه عن الوضع الاجتماعي والسياسي السائد في مصر في هذه الفترة- 1948م- حيث نرى سيارة حلمي باشا- قام بدوره المُمثل يحيى شاهين- تحاول العبور في طريقها للوزارة، إلا أن الأمن يمنع السائق من العبور، موضحا لحلمي باشا بأن المُظاهرات والاضرابات في كل مكان، وأنهم قد قطعوا الطريق؛ وبالتالي فعليه العبور من طريق آخر خوفا على سلامته.

إذن، فالمخرج منذ مشهده التأسيسي الأول يعمل على وضع المُشاهد في قلب الحدث الاجتماعي والسياسي الذي تمر به

المُخرج في أحد حواراته! كتب سيناريو الفيلم المُنتج الجزائري علي محرز، وهو الفيلم المأخوذ عن المسرحية الأمريكية "الحداد يليق باليكترا" للمسرحي يوجين أونيل، وكما فعل أونيل في مسرحيته الطويلة- التي استمر عرضها على المسرح ما يقارب الست ساعات متواصلة- حيث ربط يوجين بين الأسطورة الإغريقية والانهيار العائلي والطبقي في المُجتمع الأمريكي بعد الحرب الأهلية الأمريكية مُعتدا في ذلك على نظريات عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد، حيث العلاقات بين الآباء والأبناء، فعل كذلك كل من المُخرج والسيناريست في فيلمهما حيث ربطا التاريخ- حرب فلسطين- بالمُجتمع المصري والانهيار الأسري والطبقي مُعتمدين على نظريات فرويد!

أي أن المُخرج كان حريصا منذ فيلمه الأول



الحادثة في مصر منذ عام من أجل الوقوف إلى جانب الفلسطينيين ويعلن حالة التعبئة العامة وإعلان الاشتراك في الحرب، ولعلنا نلاحظ اهتمام بشاره هنا بالتفاصيل الدقيقة التي أدت إلى الهزيمة حينما يعلن معالي الوزير في الحفل الذي أعده حلمي باشا للضيوف الإنجليز عن الخبر بقوله: جلالة الملك أصدر أمره السامي بدخول الجيش المصري الحرب؛ لطرد العصابات الصهيونية من فلسطين، ومنذ ساعات أعلن القائد العام أمام البرلمان أن الحرب لن تستغرق أكثر من أسبوعين، وعلى حد تعبيره، ستكون نزهة للجيش المصري! ألا نلاحظ، هنا، فيما قاله معالي الوزير، لا سيما جملته الأخيرة، قدر الاستهانة بالعدو حتى أن القائد العام وصف الحرب بأنها مجرد نزهة؟ ألا يذكرنا ذلك بقول عبد الناصر فيما بعد: بأننا سنلقي بإسرائيل في

المنتهية بينهما، وهو ما ركز عليه المخرج خيرى بشاره بذكاء حينما انتقلت الكاميرا مباشرة بعد انتهائه من جملته في لقطة كبيرة تهتم بالتركيز على تفاصيل وجهها؛ فرأينا نظراتها المُستاءة إليه، واحتقارها الداخلي له، وسُرعان ما تنتقل الكاميرا مرة أخرى على وجه ابنها سعد- قام بدوره الممثل الجزائري أحمد محرز- المرتبط بأمره ارتباطاً وثيقاً؛ فنرى على وجهه التعبير المُفرط في التعاطف معها في مثل هذا الموقف المُهين لها. إذن، فالمخرج يعي جيداً منذ بداية فيلمه كيفية التأسيس للفيلم ورسم شكل العلاقة الأسرية في هذه الأسرة التي ستتهار فيما بعد بسهولة، ليس على المستوى الأسري فقط، بل على المستوى الطبقي والاجتماعي أيضاً. يرضخ الملك في نهاية الأمر للاضطرابات

فقط. نلاحظ هذا الفتور، وعدم الاحترام في العلاقة الزوجية حينما نشاهدهما مع ابنيهما على مائدة الإفطار ونسمع حلمي باشا يقول: الحالة في مصر صعبة جداً، مظاهرات، اضطرابات، وكمان مشكلة فلسطين دي مشكلة كبيرة أوي، الضغوط قوية على الحكومة علشان تعلن الحرب، ربنا يستر. هنا ترد عليه حورية: يعني يا حلمي هنسب عرب فلسطين يقتلوا أو ينطردوا، ونقف نتفرج؟! فيرد عليها بشكل فيه الكثير من التحقير، والاستهانة برأيها: المسألة مش بالشكل دا، دي سياسة عليا، وأنت مش فاهمة حاجة وبتردد الكلام الفارغ اللي بتكتبه الجرايد إياها. إن رد حلمي على زوجته/ حورية بمثل هذا الشكل المُبالغ فيه من الاستهانة التي لا تحمل في باطنها سوى التقليل من شأنها، أو فهمها للأمور يؤكد على شكل العلاقة

البحر، لكن التاريخ أثبت لنا أننا قد انهزمنا أمامها في الحربين- 1948م، 1967م؟! إن تركيز المخرج على هذه التفاصيل الدقيقة والعبارة كان من الضرورة بمكان ما يجعلنا نتأمل الأمر فيما بعد، لا سيما الهزيمة التي مُنينا بها بسبب صفقة الأسلحة الفاسدة التي قتلت أبناء الجيش المصري، وهي الصفقة التي شاركت فيها الحكومة المصرية، وغيرهم من رجال الجيش الفاسدين، أي أن الفساد في السلطة الذي جعل بعض رجالها يضحون بأرواح أبنائنا كان من أهم مسببات الانهيار الكامل على المستوى القومي الذي استتبعه بالضرورة انهيار آخر على المستوى الطبقي المصري.

يتم تكليف حلمي باشا- رغم تقاعده عن الخدمة منذ ما يقارب العام- بقيادة الجيش أثناء الحرب، وهنا يعلن ابنه سعد رغبته في التطوع في الحرب، لكن أم الخير- قامت بدورها المُمثلة إحسان القلعاوي- التي أرضعت سعد وهو صغير، تشعر بالخوف الشديد على ابنها الوحيد خير- قام بدوره المُمثل أحمد زكي- وهو ما يدفعها إلى الذهاب إلى قصر الباشا وتخبر سعد بأنها تخشى على ابنها من الحرب، كما تطلب منه التوسط لدى حلمي باشا كي لا يشترك خير في الحرب، لكن سعد يؤكد لها أنه سيكون مع خير، وعليها ألا تخشى عليه، كما أنه لا يستطيع مُفاتيحة والده في مثل هذا الأمر لا سيما أنه نفسه قد طلب منه لتوه التطوع في الحرب.

إن مشهد توسل أم الخير لسعد من أجل ابنها كان من المشاهد المهمة والدالة؛ فهي توفن أن الحرب سيكون وقودها الفقراء من أمثال ابنها، بينما أبناء الباشوات- سعد- لن يصيبهم أي شيء، وهو ما أكدت عليه حينما أخبرت سعد بأنه سيكون في مهام مكتبية ولن يصيبه شيء، أما خير فسيكون على الجبهة، لكنه أكد لها العكس وأنها سيكونان معاً.

لكن المشهد التالي يؤكد أن الفقراء بالفعل هم وقود الحرب، وأن ثمة تمييز حقيقي بين المُشاركين في الحرب تبعاً لمكانتهم، وانتمائهم الطبقي، حيث نرى سعد يرافق أباه أثناء ركوبه القطار ويستقل معه الدرجة الأولى، في نفس التوقيت الذي نرى فيه

خير وغيره من أبناء الفلاحين يستقلون الدرجة الثالثة الخاصة بالفقراء، أي أن سعد- نظراً لانتمائه الطبقي- لم يستقل القطار مع غيره من الجنود المُشاركين معه في الحرب، بل كان هناك تمييز منذ البداية؛ لذلك حينما تلحق أم الخير حلمي باشا على محطة القطارات قائلة له: سعادة الباشا، كنت عازية أوصيك على خير ولدي. فيرد عليها قائلاً: الحرب مفيهاش واسطة يا أم الخير، اطمني، وخير سيكون مع سعد. نقول إن هذا المشهد والحوار القصير بينهما كان من الضرورة والأهمية؛ حيث استقل الباشا مباشرة القطار مع ابنه بشكل فيه الكثير من التمييز، أي أن رده عليها لا يمكن أن يكون صحيحاً، أو مُقتعاً بأي حال، وهو ما يدل على أن الفقراء هم وقود أي حرب، وهو ما يعطينا، أيضاً، الإحساس بأن خير سيكون ضحية هذه الحرب والفساد الذي حدث فيها بسبب صفقة الأسلحة الفاسدة.

إذن، فبشارة من المخرجين الذين يهتمون بالتفاصيل الدقيقة التي تعمل على رسم الشخصيات والمواقف في فيلمه، وهو ما أراده المخرج من هذا المشهد المُتأمل. ثمة ملاحظة لا يمكن إغفالها في علاقة حورية بابنتها عليّة- قامت بدورها المُمثلة الجزائرية فاطمة بلحاج- المخطوبة لحسن- قام بدوره المُمثل محمد كامل- فالابنة تشعر تجاه أمها بالكثير من النفور والغيرة، كما أنها تفخر كثيراً بأبيها الذي يسيء مُعاملة أمها طوال الوقت. هذا الفخر بالأب نلاحظه حينما يغيب الأب في الحرب، وتقول عليّة لأُمها: كل الناس بتقول إني شبيهة خالص، سمعتي معالي الوزير قال إيه؟ قال: إن عليّة بنت أبوها، فيها شخصيته، ملامحه، وروحه. فتدّ عليّها أمها: ودا يسعدك؟! لتقول عليّة: طبعاً يسعدني.

لا يمكن إنكار أن شخصية عليّة بالفعل لا تختلف كثيراً عن شخصية أبيها، حتى أنها تتعامل مع أمها بنفور، واحتقار، وعدائية، ولا مبالاة تماماً كما يفعل والدها، وربما كان هذا الإعجاب الشديد بشخصية الأب هو السبب في كراهية الابنة لأُمها في محاولة منها لتمثل مشاعر الأب، أي اعتماداً على نظرية سيجموند فرويد وميل الابنة لأبيها

ومُعادة الأم!

تتقابل حورية مع كابتن كمال- قام بدوره المُمثل الجزائري سيد علي كويرات- الذي يأتي إلى القصر كثيراً أثناء غياب الأب والابن في الجبهة، وتشعر حورية تجاهه بالكثير من الميل، لكن الكارثة أن الابنة عليّة هي الأخرى تشعر تجاهه بالميل العاطفي حتى أنها تخون خطيبها حسن معه.

تسافر حورية إلى القاهرة بدعوى رغبته في الاطمئنان على أبيها المريض، وهناك تذهب إلى كابتن كمال في بيته ويعترفان بعشقهما لبعضهما البعض، وتحدث بينهما علاقة جنسية لعدة أيام، ولأن عليّة كانت تتشكك في وجود ميل ما من أمها تجاه كمال؛ تسافر إلى القاهرة خفية لمُراقبتها والتأكد من وجود علاقة بينهما من عدمها؛ لذلك حينما تعود الأم إلى الأقصر تواجهها عليّة بأنها تعلم بخيانتها لأبيها مع كمال، وأنها قد سافرت خلفها لمُراقبتها، أي أن كل من الأم والابنة هنا تتنافسان على رجل واحد، بل وتتشركان في الخيانة- عليّة خانت خطيبها، والأم تخون زوجها!

تحدث مُشادة بين الأم وابنتها لتؤكد فيها حورية بأنه قد عاشت مع زوجها 25 عاماً وهي تشعر معه بالاحتقار الشديد؛ مما يدفع عليّة لمواجهتها مُخبرة إياها بأنها لا تحبها بسبب شبهها بأبيها، وتؤكد لها الأم بأنها بالفعل تشبه الأب في كل شيء حتى في طباعه، وحينما تسألها عليّة عن سعد تخبرها حورية/ الأم بأن سعد منها هي؛ لذلك فهي تعشقه.

تضرر عليّة لأُمها الكثير من الشر والحق والغيرة؛ لذلك تنتظر عودة أبيها من الحرب التي راح خير ضحية لها كما توقعنا، وأصيب فيها سعد بسبب الأسلحة الفاسدة، وحينما يعود الأب تخبره عليّة بأن كمال كان كثير التردد على البيت في غيابه؛ فتشككه في أمها، ولما ينفرد بحورية ويحاول سؤالها وتضييق الخناق عليها بشأن السبب الذي جعل كمال يتردد على البيت في غيابه يفهم أنها قد خانت مع كمال، ولأنه- حلمي باشا- يعاني من مرض القلب تصيبه نوبة قلبية في الوقت الذي يحاول فيه خنق حورية بعد معرفته بخيانتها؛ فيموت على أثرها؛ الأمر



حجرتها ونسمع صوت إطلاق ناري لنعرف أنها قد انتحرت بعد سماعها بخبر قتل كمال، الرجل الوحيد الذي عشقته، وشعرت معه بالحياة الحقيقية.

بعد مقتل الأم يبقى كل من سعد وعليه وحيدين، وتمر الكثير من الأحداث منها ثورة العسكر على الملكية، وأحداث العدوان الثلاثي على مصر في 1956م؛ ولأنهما يعيشان حياة باهتة جافة منذ موت الأبوين يقرر سعد الاشتراك في الحرب على القنال باتجاهه إلى الإسماعيلية، وحينما تحاول عليه منعه لا يستمع إليها. هنا تظل عليه وحيدة في القصر الضخم، وفي الوقت الذي تستسلم فيه لخطيبها حسن ذات مرة تهمس له وهي في حضنه: خذني يا كمال، خذني دلوقتي!

أي أنها لم تستطع الخروج من أسر مشاعرها تجاه كمال الذي خططت لمقتله؛ الأمر الذي جعلها تنطق باسمه بينما هي

المهمة؛ حيث نرى مدى سيطرة الحقد والكراهة، والغيرة على عليه؛ فهي التي دفعت أخاها من أجل قتل كمال، وهي من خططت للأمر، وهي من أعطته المُسدس ليقوم بمقتله، ورغم ذلك حينما ترى كمال مُضرجاً في دمانه تركع على ركبتيها لتقبله بعد موته، لكنها سرعان ما تنهض لتكتب على الحائط كلمتي جاسوس، وعميل؛ للإيحاء بأن من قام بمقتله قد فعل ذلك بسبب خيانتة!

إن عشق عليه الشديد لكمال جعلها تشعر بالكراهية الشديدة له ولأمها بسبب مُضاجعة كمال لها ولأمها معا، ولكن رغم تخلصها من كمال الذي تحبه، إلا أنها لم تستطع التخلص من مشاعر البغض الشديد تجاه أمها؛ لذلك حينما تعود مع أخيها إلى الأقصر تخبر الأم بتشفٍ أنهما قد تخلصا من كمال للأبد بمقتله، وهو الأمر الذي يصيب حورية بصدمة شديدة؛ فتتجه إلى

الذي يجعل عليه تتهم أمها بأنها كانت هي السبب في موت أبيها، أي أنها من قتلتها! تنتظر عليه خروج أخيها سعد من المُستشفى راغبة في إخباره بخيانة أمها لأبيهما، واتهامها بمقتله؛ ومن ثم دفعه إلى قتل الأم، ولكن لأن سعد شديد القرب من الأم لا يستمع إلى كلامها مُتهماً إياها بالجنون، إلا أن عليه تصر على كشف خيانة الأم للأب مع كمال، وتعهده بأنها ستثبت له صدق كلامها بالاتفاق معه على الادعاء بسفرهما معا إلى الإسكندرية لمراقبة الأم التي لا بد لها من الذهاب إلى عشيقها، وبالفعل تذهب حورية إلى كمال الذي يؤكد لها أنهما لا بد لهما من الانقطاع عن اللقاء لفترة بسبب عليه وما تفعله. يشاهد سعد أمه وهي تخرج من بيت كمال، وحينما تنصرف يهبط مع عليه للصعود إليه، لتناول أخاها مُسدساً يقوم بمقتل كمال به. لعل مشهد قتل سعد لكمال كان من المشاهد



يعود الزوج ويدرك ما حدث؛ يموت بالأزمة القلبية، وتحاول الابنة دفع أخيها سعد للانتقام من أمه؛ فتنتحر الأم، ولا يبقى سوى سعد الذي يعود إلى الاشتراك في الحرب مرة أخرى، بينما تستسلم عليه. في مشهد يُدلل على الانهيار الطبقي التام- للسانس الذي يعاشرها، أي أن الانهيار الاجتماعي الكامل الذي يعاني منه المصريون يكاد يكون هو نفس أزمة الصراع العربي الصهيوني، وهو ما يؤكد لنا في نهاية الأمر أهمية ما قدمه المخرج خيرى بشارة من خلال فيلمه الروائي الأول، كما لا يفوتنا الموسيقى التصويرية الدالة والمهمة التي وضعتها الموسيقية منى غنيم؛ حيث كانت الموسيقى بمثابة المُحرك الدال والأساس للفيلم بما توحى به من أحداث قابضة ستحدث مُستقبلا، كما كانت توحى بالكثير من الاكتئاب مما يتناسب مع العالم الفيلمي الذي قدمه المخرج.

توظيف، هذه السينما من أجل الاستفادة بها في السينما الروائية التي انتقل إليها؛ لذلك رأينا طوال أحداث الفيلم استعانة المخرج بالكثير من المشاهد التسجيلية التي أجاد المخرج كثيرا في وضعها داخل السياق الفيلمي، كما لا يمكن إنكار أن هذه المشاهد قد أفادت الحدث الفيلمي أيما إفادة، وبالتالي لم تكن مُقحمة عليه، بل كانت من نسيجه الروائي حتى أن غيابها من الممكن له أن يؤثر على الفيلم بسهولة. إن فيلم "الأقدار الدامية" يريد المخرج من خلاله الحديث عن الصراع العربي الصهيوني من خلال الربط بين هذا الصراع وبين الصراع الطبقي في مصر، أي أن الانهيار الطبقي الذي صورته المخرج كان في جوهره نفس الانهيار الذي تعاني منه الدول العربية في صراعها مع العدو الإسرائيلي؛ لذلك فهو يريد التأكيد على أن الهزيمة الحقيقية لم تكن على الجبهة، بل في الداخل؛ فإثناء الحرب تخون عليه/ الابنة حبيبها حسن مع كمال، كما تخون الأم زوجها مع نفس الرجل أيضا، وحينما

بين ذارعي خطيبها الذي يتركها مُنصرفا بمُجرد سماعه لما همست به. تظل عليه وحيدة في قصرها، وتتأمل سانس الخيول كثيرا، وربما لأنها تشعر بالوحدة الشديدة، والضيق التام تستسلم له داخل الاسطبل ليضاجعها على أرض الاسطبل في مشهد يُدلل على الانهيار الطبقي الكامل والفادح حينما استسلمت له بسقوطها تحت جسده مُستسلمة مُستمتعة بافتراسه لها؛ لنراه فيما بعد ينهض من فوقها مُرتديا ملابسه بينما هي في عمق المشهد مُلقاة على أرض الاسطبل!

إن فيلم المخرج خيرى بشارة الأول كان من أفضل الأفلام التي استطاع المخرج من خلالها تقديم نفسه كمخرج قادر على تقديم سينما جيدة وجادة، تهتم بالواقع، وتشتبك معه محاولة نقاشه حتى لو كان من خلال الرمز البعيد والعودة إلى الماضي؛ من أجل نقاش ما يحدث في الوقت الآتي. كما لا يفوتنا أن المخرج الذي جاء من قلب السينما التسجيلية لعدد لا يستهان به من السنوات لم يستطع التخلي بسهولة، أو عدم

سينما خيرى بشارة

سينما



د. نادر رفاعي

مصر

يُعد المخرج السينمائي خيرى بشارة أحد أهم المبدعين المصريين الذين ينتمون إلى جيل الواقعية الجديدة، ويفسر كاتب السيناريو "رءوف توفيق" مصطلح الواقعية الجديدة بقوله: "مع بدايات عقد الثمانينيات بدأت ملامح الواقعية الجديدة في السينما المصرية. هذه الواقعية نجومها وأبطالها من الشباب الذين عاصروا الظروف الصعبة التي مر بها المجتمع المصري في الصراع الدائر بين مفاهيم الشرف والأخلاق والعمل والأحلام والطموح المشروع. وبين مفاهيم التجار والسماسرة الذين استفادوا من قوانين الانفتاح الاقتصادي؛ ففرضوا كابوساً ثقيلاً من اهتزاز القيم والنزاع الفاحش السريع وأخلاق الفتن والانتهازية".

كما تشير الناقدة الدكتورة "سلمى مبارك" إلى استخدام مخرجي الواقعية الجديدة "لغة سينمائية أكثر رهافة وأكثر تخففاً من قيود الحدود والتقاليد الحكائية، لغة تسعى كي لا تكون مجرد وسيط يحمل أفكاراً وقصصاً، بل وجوداً جمالياً له خصوصيته، ولا أقول استقلاله، لأن السينما الجديدة في هذه الفترة لم تنقلب على المحتوى كما حدث في الموجات الجديدة في السينما الأوروبية، بل ظلت سينما ملتزمة بالهم المجتمعي في امتزاجه بأزمات الفرد، راصدة له وإن تخلت عن تقديم الحلول، ومن ثم فاتها وظفت لغتها السينمائية الجديدة بأشكال متعددة للتعبير عن هذا الواقع، أحياناً بشكل "واقعي جديد"، وأحياناً بشكل يحمل قدراً من السخرية والفانتازيا، وأحياناً أخرى بشكل فلسفي أو ميتافيزيقي".

حول علاقة خيرى بشارة بالسينما التسجيلية، يوضح "حسن حداد" أن اسم خيرى بشارة يُعد من الأسماء اللامعة في سماء السينما التسجيلية خلال السبعينيات، تخرج في المعهد العالي للسينما عام 1967م، وعمل مُساعداً للمخرج عباس كامل في فيلم "أنا الدكتور 1967م"، ومع المخرج توفيق صالح في فيلم "يوميات نائب في الأرياف 1969م"، ثم سافر في بعثة تدريبية إلى بولندا لمدة عام ونصف، وعمل هناك مُساعداً للإخراج في فيلم "في الصحراء والأحراش"، وبعد عودته من بولندا عمل في



كمال الشناوي
ماجده الخطيب
أحمد زك
تيسير فهمي
أحمد بدر

العوامه رقم 70

فايز غزال محمود عبد السمیع خيرى بشارة

PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE MMA présente
UN FILM DE KHAIRY BESHARA

LA MAISON FLOTTANTE No. 70

السينما التسجيلية، فأخرج عدداً من الأفلام التسجيلية المهمة مثل: "صائد الدبابات 1974م"، و"طبيب في الأرياف 1975م"، و"طائر النورس 1977م"، و"تنوير 1978م"، والتي حصلت على تقدير نقدي وجوائز في المهرجانات المحلية.

بعد أن قدم فيلمه الأول "الأقدار الدامية"، المأخوذ عن مسرحية "الحداد يليق باليكترا"، قرر "بشارة" القفز خطوة أبعد من هذا العمل، وذلك من خلال فيلمه "العوامة رقم 70"، ويشير الناقد السينمائي سمير فريد إلى أنه: "إذا ما كان فيلم "العزيمة" الذي أخرجه كمال سليم عام 1939م هو بداية الواقعية المصرية في السينما، فإن "العوامة 70" إخراج خيرى بشارة، عام 1982م هو بداية الواقعية الجديدة، ذلك أن سينما خيرى بشارة، كما تبدو من الفيلم، هي حاصل جمع شادي عبد السلام ويوسف شاهين معا، وهما أكبر من جدوا السينما المصرية في السبعينيات، أخذ خيرى من شادي القدرة على التخلص الكامل من مواصفات السينما السائدة، وأخذ من شاهين، شجاعة التعبير عن الذات، وعدم خشية التأثير بالسينما العالمية".

المُتأمل لفيلم بشارة يرى بعضاً من ملامح وعلامات سينما الواقعية الجديدة الإيطالية التي تمثلت في: التصوير في أماكن حقيقية خارج الاستوديوهات لمُعظم مشاهد الفيلم، المزج في السرد السينمائي بين الأسلوبين: الروائي والتسجيلي، يضاف إلى ذلك موضوع الفيلم ذاته الذي استمده كاتبه فايز غالي، موضوع من قلب الحياة الاجتماعية الواقعية المصرية الخالصة، وتناول شخصيات من دم ولحم المُجتمع، أحداث بعيدة عن اليوتوبيا وفخامة القصور والطبقات الراقية".

يتفق "رءوف توفيق" مع الرأي السابق بقوله: فيلم "العوامة رقم 70" جرعة مُكثفة من المشاعر تقتحم المُتفرج، هادرة، مُندفقة لتضعه على نفس الأرض التي يتحرك عليها أبطال الفيلم، فكل شيء صور في أماكنه الطبيعية، وبكاميرا حساسة واعية لا تفسد الواقع بالإضاءة الصناعية، وإنما يشع كل مكان بالضوء الحقيقي له، وبعد دقائق من عرض الفيلم تكاد أن تنسى

أن يقدمها مُخرج لم يكن قد تجاوز عامه الثلاثين سوى بعامين أو ثلاثة، الاختيار الثاني وهو الأهم، هو التخلي الكامل عن التراث السردي للسينما المصرية، والذي دار- اللهم في استثناءات نادرة منه- في مساحة ما تقع بين المسرح والحكي الشعبي، مساحة يعمل التعامل معها بصريا بجودة أو برداءة، ولكن اللغة السينمائية تظل في الحالتين وسيلة تحمل الحكاية لتوصلها للمشاهد. فإذا ما اعتبرنا أن مُعظم محاولات التجديد قبل "العوامة 70" كانت تزيينا لهذه العربة الناقلة للحكاية، فإن خيرى بشارة عمل في فيلمه الأيقوني على اكتشاف الخصائص المُميزة للعربة التي

بأنك في قاعة عرض تشاهد فيلما، وإنما ينتابك هذا الإحساس بأنك جزء مما تراه، فهذه الهموم والتساؤلات، وهذا القلق والرغبة في الفرار، ثم الرغبة في الاقتحام، وهذا اليأس والإصرار هي مشاعر حقيقية ربما انتابتك يوما، أو أحسستها في صديق أو قريب!

يذكر الناقد السينمائي "أحمد شوقي" أن فيلم "العوامة 70" امتاز بالجرأة التي تصل لحد تحطيم التابو في اختياريين تأسيسيين: "الأول هو تقديم المُخرج لعمل يمكن أن يندرج تحت وصف السيرة الذاتية، وهي نوعية بخلاف كونها غير مألوفة في السينما المصرية، فمن المُستغرب جدا



أيس كريم في جليم

من تأليف أديب هو محمد المنسي قنديل، وكاتب سيناريو وأغانٍ صاحب أعمال، هو مدحت العدل، وأكبر نجم غنائي شاب، عمرو دياب، ومُغنية ومُمثلة موهوبة، سيمون، وكوميديان محبوب، أشرف عبد الباقي، ووجه جديد ناضر، جيهان فاضل، ومُمثل مُخضرم صاحب حضور، علي حنين. يضم الفيلم أيضا مجموعة من أفضل أغاني عمرو دياب وموسيقى الرائع، كملحن ومُمثل، حسين الإمام.

تهتم أفلام خيرى بشارة بتقديم الشخصيات المهمشة والمسحوقة مثل عامل المحلج في فيلم "العوامة رقم 70"، والموسيقي السكرير زرياب في فيلم "أيس كريم في جليم"، والأم البسيطة في فيلم "يوم مر" "قشر البندق"، والمُجند المسحوق في فيلم "إشارة مرور".

من جهة أخرى يشير الناقد السينمائي "أحمد شوقي" إلى توظيف التابوهات الثلاثة- الجنس والسياسة والدين- في

أليس كذلك" من إخراج: سيدني بولاك 1969م من خلال استغلال قيمته الفكرية في تكوين فيلم "قشر البندق" 1995م، إلا أننا ينبغي لنا أن نشير إلى إقدام "بشارة" على محاولة التحقيق السينمائي لوحدات المكان والزمان والحدث الأرسطية المشهورة في نظرية الدراما الإغريقية، وذلك من خلال فيلم "إشارة مرور" 1996م.

يتفق الناقد السينمائي "عصام زكريا" مع الرأي السابق، وذلك في مقاله عن فيلم "أيس كريم في جليم" إذ يذكر أن هذا العمل: "هو أحد الأفلام المظلومة من بين أعمال المخرج خيرى بشارة والسينما المصرية عموما، فهو يعبر عن روح بشارة، وعن أفضل مُميزاته أكثر من أى عمل آخر. هذه الروح الساخرة والميل إلى اللعب والتجريب طالما حدثت منهما الظروف الإنتاجية والثقافية السائدة، فقد توفرت لفيلم "أيس كريم في جليم" مجموعة من المواهب التي قلما اجتمعت في فيلم مصري: مُخرج مُبدع في أعلى مراحل نضجه الفني، وقصة

ظلت عقودا ضحية إما للجهل أو التجاهل". إذا ما كانت أفلام المخرج "خيرى بشارة" في فترة التسعينيات قد حظيت ببعض الفتور النقدي، وأشار البعض إلى تراجع مستوى أعماله الفنية، فإن الناقد السينمائي الدكتور "ناجي فوزي" يشير إلى أن المخرج "خيرى بشارة" يمثل حالة خاصة بذاتها؛ "فهو يستمر في محاولاته الدؤوبة للمحافظة على نوع من الاتزان الموضوعي من خلال التلامس مع القضايا ذات الطابع الاجتماعي غالبًا- كابوريا 1990م، أيس كريم في جليم 1993م، أمريكا شيكا بيكا 1994م، حرب الفراولة 1995م، إشارة مرور 1996م- وفي الوقت نفسه يعمل على المحافظة على فكرة التوازن الإنتاجي؛ بتحقيق قدر مناسب من إيرادات أفلامه من خلال تضمينها عناصر ذات طابع جماهيري، مع محاولة المحافظة على المستوى الحرفي ذاته. وإذا كنا نرى أن "خيرى بشارة" قد أساء بقوة إلى الفيلم الأمريكي المشهور "إنهم يقتلون الجياد:

تكوين شخصية البطل في فيلم ”العوامة رقم 70“، مُشيراً إلى أن شخصية ”أحمد“ هو ”النموذج العكسي لكل تصورات المشاهد عن الشخص الصالح لأن يكون بطلاً لفيلم سينمائي، فهو بطل بلا انتماء حقيقي ولا أي سمة من سمات البطولة، بل إن قسوة بشاره وغالي على بطلهما تبلغ ذروتها في مشهد التحقيق معه بعد مقتل عبد العاطي، وهو المشهد الذي يصدمنا فيه بتكذيب تفسير الضابط للقضية، مفضلاً فهم الحالة باعتبارها مجرد ”قضاء وقدر“، في تصرف يجسد كل التناقضات والجبن والتشوّهات التي عانى منها البطل وجيله. وحتى محاولة أحمد الوحيدة لتقصص شخصية عمه السكير المغامر ”كمال الشناوي“، والذهاب لانتزاع الحقيقة بيديه كما فعلها عمه قديماً مع جندي إنجليزي، تنتهي هي الأخرى بالفشل الذريع إمعاناً في تصوير العجز وقلة الحيلة حتى عندما تتوافر الرغبة في التحدي“.

تعتمد بعض أفلام خيرى بشاره على الحبكات غير التقليدية، وهو ما يظهر تحديداً في فيلم ”الطوق والإسورة“، إذ يشير الناقد ”حسن حداد“ إلى أن هذا العمل: ”لا يعتمد على الحبكة الخط الدرامي الواحد، وإنما يعتمد أسلوب التفاصيل والمواقف والحالات العديدة، وبذلك لا يهتم بعرض تطور الشخصيات وتصوير مراحلها التاريخية، حيث أن القصد من الامتداد الزمني ليس رواية تاريخ بقدر ما هو تجسيد لامتداد سيكولوجية الشخصيات ووعيها ومواقفها، وبالتالي نجد بأن الشخصيات والحالات تتكرر أو بمعنى أصح تتناسخ في شخصيات وحالات أخرى. ففرحانة هي امتداد لأمرها فهيمة، وليس هناك مجال للمصادفة أن تمثل الدورين مُثلة واحدة ”شيريهان“، وأن تموت الشخصيتان بعد ظهور علامات الخصوبة عليهما. كذلك مُصطفى الذي نجده امتداداً لأبيه العاجز والمُقعّد. يمثل الدورين عزت العلايلي أيضاً. فمُصطفى في النهاية يصل إلى نفس الحالة التي وصل إليها أبوه. وهناك أيضاً ابن الحداد الذي يشكل امتداداً لخاله، فكلاهما انتهى بفعل عنيف، الخال حرق زوجته ونفسه وابن الأخت قتل فرحانة،

هذا التكرار أو التناسخ في الشخصيات إنما يعبر عن حالة الثبات في المجتمع وتوارث القيم والمفاهيم المتخلفة، ثم إن الفيلم بما يقدمه من أفكار وشخصيات لا يقدم ولا يطرح حلولاً بل يقدم وجهة نظره القاسية مُعتمداً على ذكاء المُتفرج في اكتشاف الخلل والسعي لتغيير تلك البنية المركبة التي أفرزت وضعاً ونظماً كهذا“.

على جانب آخر، قدم خيرى بشاره عدداً من المسلسلات التلفزيونية نذكر منها ”مسألة مبدأ“، و”ملح الأرض“، و”الفريسة والصيد“، و”قلب حبيبة“، و”ريش نعام“، فضلاً عن مشاركاته كممثل في عدد من الأعمال مثل ”زوجة رجل مُهم“ إخراج محمد خان، و”سمع هس“ إخراج شريف عرفة، و”امرأة آيلة للسقوط“ إخراج مدحت السباعي، و”أحلى الأوقات“ إخراج هالة خليل، و”ملك وكتابة“ إخراج كاملة أبو ذكري، و”فيلا 69“ إخراج أيمن أمين.

المراجع:

- 1- أحمد شوقي: محظورات على الشاشة/ التابو في سينما الثمانينات/ القاهرة/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة آفاق السينما/ 2015م.
- 2- ياقوت الديب: الإنتاج السينمائي المصري: اتجاهات وظواهر من ثورة يوليو حتى ثورة يناير/ القاهرة/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة آفاق السينما/ 2014م.
- 3- ر عوف توفيق: الواقعية الجديدة وعقد الثمانينات/ حلقة بحث السينما المصرية/ الانفتاح والواقعية الجديدة -1970-2000م/ القاهرة/ المجلس الأعلى للثقافة، يونيو 2011م.
- 4- سلمى مبارك: رواية جديدة، سينما جديدة/ حلقة بحث السينما المصرية/ الانفتاح والواقعية الجديدة -1970-2000م/ القاهرة/ المجلس الأعلى للثقافة/ يونيو 2011م.
- 5- ناجي فوزي: سينما التسعينيات في مصر: اتجاهات وملاح/ حلقة بحث السينما المصرية/ الانفتاح والواقعية الجديدة -1970-2000م، القاهرة/ المجلس الأعلى للثقافة/ يونيو 2011م.
- 6- عصام زكريا: مقال عن فيلم آيس كريم في جليم/ موقع البوابة نيوز.
- 7- حسن حداد: مقال منشور عن المُخرج خيرى بشاره/ موقع سينماتيك.

السينما في عصر الديجيتال

سينما



بداية يجب الإشارة إلى أن عنوان المقال في سياق العدد الصادر من الدورية قد يعني ضمنا أن الحديث سوف يكون عن عصر السينما الديجيتال، وهذا صحيح تماما، إذ أن مُصطلح الديجيتال المُعرف ضمن كل نواحي حياتنا المُعاصرة قد أصبح رفيقا لا خيار إلى تجنب رففته حيث غزا كامل أحداث يومنا المُعاصر. لم يأت ابتكار كاميرا الصورة المُتحركة بداية لصنع الأفلام السينمائية حسب المفهوم المُعاصر بداية من عرض الصور المُتحركة الأول في باريس داخل Grand Cafe 1885م الذي يعود إلى الأخوان لومير بعرض خروج العمال من المصنع، وكان الغرض من هذا العرض هو تقديم الابتكار الحديث آنذاك للعرض والترويج لهذا الاختراع الذي لم تتم تسميته "سينمائي" إلا في العام 1890م. إذن، كانت البداية تحوي أغراضا تجارية ترويجية لابتكار حديث لم يدرج بعد في تصنيف أدوات الإنتاج الفني، وفي قفزة زمنية إلى زمن الحرب العظمى الأولى -1914-1918م استثمر الجيش الأمريكي في كاميرات قياس 16مم؛ لتوثيق أحداث المعارك، ليطلق بعدها في العام 1923م لشركة كوداك كاميرا قياس 16مم تزامنا مع قياس 905 لشركة فرنسية للاستخدام المدني وإتاحة الابتكار للعامة، وتلحق كوداك مرة أخرى بإنتاج كاميرا للعمل بقياس Super 8mm الأخف وزنا، والأبسط تركيبا لأغراض تسجيل الأحداث العائلية من دون تسجيل الصوت. بالتأكيد نحن بغنى عن ذكر كلفة تحميل الأفلام الحساسة للضوء وتهينته للعرض وما يلزم ذلك من استخدام معمل مزود بمواد كيميائية لتثبيت الصورة، وما قد يكتشف بعد تلك العمليات من غياب وضوح الصورة أحيانا، أو قلة تعريض الفيلم الحساس، أو

إسلام كمال

مصر



جورج لوكاس مع كاميرا Sony HDC-750

1956م، وجب التنويه إلى تلك المفارقة للإشارة إلى مصفوفة احتمالات التأثير المتبادل فيما بين الوسيط وحجم استثمارات الشركات المنتجة ومعايير العرض والطلب التجارية- والإمكانات التي كان يتيحها الوسيط آنذاك من محدودية الحركة أو مُعانة النتيجة النهائية للصورة وعدم وجود إمكانيات التوليف- المونتاج - في بدايات استخدام وسيط الفيديو التناظري. كما يبدو من العرض المبسط لتاريخ ابتكار كاميرا تسجيل الصورة المتحركة سواء كانت الكاميرا ذات أنظمة الفيلم الحساس أو تلك التناظرية- الفيديو- منها لم يكن بدافع الإنتاج الفني في بداية الأمر، وإن اقترن مسار مجال فنّانو الدراما ومطوري أجهزة الكاميرا إلى حد التبعية تقريبا، وذلك لأن استخدام الكاميرا وتطويرها قد اقترن أيضا ومجالات تقنية عسكرية أو أمنية وطبية وصولا إلى علوم الفضاء وما تحويه من

وسائط تسجيل الصوت وتطويرها لتلائم مع الصورة على شاشة العرض، نشير إلى علاقة الاستثمار المالي وتأثره المتبادل على إنتاجات الصور المتحركة، إذ سوف تمثل تلك العلاقة التبادلية من وشكل تطور إنتاج الأفلام إلى وقتنا الحاضر.

الأمر المفارق أن تجارب ابتكار الكاميرا الفيديو التناظرية، أي التي تنقل الصورة بشكل من كاميرا التقاط الصورة إلى شاشة العرض من دون استخدام الأفلام الحساسة للضوء، كانت بين الأعوام :-1910- 1930م، أي أن الحاجة لابتكار- ”وسيط الفيديو“ الذي سوف يستخدم للإشارة فيما بعد إلى الوسيط الرقمي كما يبين عنوان المقال- كان ابتكار الفيديو للحاجة إلى بث الصورة الحية ”المتحركة“ عبر عدة شاشات في ذات الوقت. كان أول نظام تسجيل ”فيديو“ في العام

زيادته عن اللازم. بمعرض الحديث عن اعتبار كاميرا تسجيل الصورة المتحركة قد جاء بعد تحقق ابتكار تسجيل الصوت بفترة زمنية أتاحت لوسائط تسجيل الصوت وإعادة تشغيله التعرف إلى القطاع الجماهيري من المستخدمين، إلا أن بدايات العروض السينمائية التي تم إنتاجها وعرضها على جمهور عام كانت صامتة، مصحوبة بلافتات كتابية تشرح أجزاء من محتوى العمل وجب التنويه إليها، إضافة إلى مقطوعات موسيقية سواء كانت نتاج عزف حي لفرقة موسيقية تتواجد داخل قاعة العرض، أو موسيقى تصدر من مُشغل اسطوانات صوتية، ولم يستثمر وسائط تسجيل الصوت في تسجيل الحوار بين شخصيات العمل أو حتى إضافة صوت راوٍ كبديل عن اللافتات الكتابية، وذلك جاء لتحسس رؤوس الأموال الممولة لصناعة الأفلام السينمائية من إنفاق في



لارس فون تريير



Sony DCR-VX1000



علوم تجريبية لا حدود إضافة إلى المزيد إليها.

المسرح/ السينما:

العنوان الفرعي الأخير قد يحتمل بحثاً مستقلاً في تاريخ التأثير والتأثر المتبادل فيما بينهما، وبالتالي هو ذكر للأعمدة الفارقة كما هو جلي للقارئ، من اعتبارات امتداد إطار شاشة عرض الصورة المتحركة واستخدام الأطر المُقربة- close up- ويأتي ذكرها للتنويه إلى ذلك الأمر الذي يبدو الآن بديها ومُتاحا عبر أجهزة الهواتف المحمولة، إلا أن تلك الإمكانيات أدهشت مجموعة من فناني الدراما لما تتيحه من تعزيز عوامل الإيهام وإبراز انفعالات المؤدي أو المُمثل، وكيف أدى ذلك الابتكار المُتاح إلى عوالم سحرية باهرة للمشاهد، ولا خلاف أن فناني المسرح هم أول من اضطلع بمهمة استكشاف إمكانيات هذا الوسيط الواعد.

التوليف، أو المونتاج هو أحد أهم أعمدة العمل السينمائي، سواء أكان من نتاج كاميرا الفيلم الحساس، أو تلك التناظرية، وفي امتداد للجيل الأول من صنّاع الأفلام الصامتة ومُعالجتهم الفنية للدراما من دون اللجوء إلى استخدام لغة الحوار المسموع، اتسق رواد فناني الدراما "التلفزيونية" مع إمكانيات الوسيط ذي التمويل المحدود آنذاك، والذي يفتقد إلى الألوان الحية في بداياته، وكذلك محدودية سُبُل المونتاج، وتحريك الكاميرا، وكلفة تسجيل الصوت، ووجود معايير هندسية في الصوت والصورة كي تصبح المادة المصورة قابلة للبت عبر الأثير، لما سبق جاءت مُعالجات الدراما في الإنتاجات الأولى للتلفزيون- الفيديو التناظري- داخل غرف معزولة الصوت، يعمل المؤدون والمُمثلون داخلها وفق إطار زمني مُحدد، وتبعاً لذلك أنفق كتاب النصوص الدرامية للتلفزيون وقتهم لخلق سياقات مشحونة بالعاطفة من دون اللجوء إلى استخدام المواقع الخارجية أو مشاهد المعارك الحية، أو استخدام مجموعات كبيرة من المُمثلين المُساعدين. اعتمدت الأعمال الأولى للتلفزيون على لغة الحوار المشحونة واللقطات المتوسطة؛

نظراً لإمكانيات تحريك الكاميرا في مواقع التصوير محدودة المساحة آنذاك. إضافة إلى الاستعانة بالتراث المسرحي العالمي كمادة غنية للأعمال التلفزيونية، لما يتسم به المسرح من اعتماد لغة الحوار كعمود فقري أدوات المسرح، تم اللجوء إلى الأدب العالمي والكتابة خصيصاً للشاشة الصغيرة كما يطلق عليها آنذاك، الأمر الذي أعاد إلى لغة الحوار الدرامي نصيبه من الاستحقاق كأحد عناصر دراما الصورة المتحركة.

الرقابة على الإنتاج التلفزيوني:

جلي بالذكر قدرة البث التلفزيوني على الوصول إلى قطاع أكبر وأعرض من الجمهور وما أدى إلى وضع اعتبارات إمكانيات وصول تلك الإنتاجات إلى الأطفال وذوي القلوب الرقيقة، إلى الحد الذي انتقدت خلاله بعض الإنتاجات التلفزيونية لما تحتوي عليه من عبارات أو لقطات لا يرضى عنها بعض المُشاهدين لما تحمله من عنف لفظي أو مشاعر غضب ويأس من الحياة، أو لقطات مُثيرة للغرائز بشكل مباشر، وفي تبادلية آلية العرض والطلب ظهرت الأعمال التي تتحدث عن الطبقة المتوسطة، إن جاز التعبير- الناس العاديين- الأب، الأخ، تتحدث عن قيم الأسرة والإخاء، تضامناً مع المرأة والضعفاء، اقترن إنتاج دراما مع بطولة الشخصيات من حول المُشاهد، قد يكون هو ذاته.

لا شك أن أجيال عديدة من صنّاع السينما في الأجيال الحالية والسابقة بداية من سبعينيات القرن المنصرم وإلى الآن كان مصدر تعرفهم الأول على السينما عبر شاشة التلفزيون، سواء كان إعادة عرض فيلم سينمائي بعد انتهاء دورة عرضه في دور العرض إلى جانب الإنتاج التلفزيوني من أفلام وحلقات تلفزيونية، تضع العاديين محل الشخصيات الرئيسية للعمل.

يعني بالعاديين هم أبناء أجيال ما بعد الحرب، ليس الشخص الفقير الضاحك المُثير للشفقة أحياناً كما جاء شارلي شابلن، ولا أحد أبطال الحرب كما مثله المُمثل الوسيم ستيف ماكوين.

إن، أنت المُشاهد ومُخرج وكاتب الأفلام المُستقبلي لست بعيداً عن أدوار البطولة من موقعك داخل غرفة المعيشة كما هو يبت عبر الشاشة الصغيرة، كيف أن حياة من حولك هي مصدر يتموضع في موضع الأولية من دون الحاجة إلى سرد ملاحم صيادي الحيتان، أو إعادة إنتاج موقعة إنزال جنود المُشاة الأمريكية إلى شاطئ النورماندي.

الاستثمار:

إن، فأنت كاتب دراما تلفزيونية، يمكن أن تكون تلك العبارة قد استخدمت آلاف المرات لهذا التصنيف من الكتاب الذين تربوا على معايير العمل الدرامي التلفزيوني، ونظراً إلى الحاجة إلى إنتاج مئات الساعات من الدراما التلفزيونية، تبع ذلك طلب كبير وواعد لمن يرى في نفسه القدرة، على كتابة محتوى مُتمهل الإيقاع يسمح لربة المنزل باللاحاق بمجريات الأحداث بالمُسلسل أثناء طهو وجبة الغداء، ضمن إطار ذي منهج ينحو عبر ضوابط تم اعتمادها اجتماعياً. كما ورد سلفاً أن تبادلية العرض والطلب أدت إلى إنفاق شركات صناعة كاميرات الفيديو تمويلاً شبه مضمون العائد، ونتج عن ذلك إدراج الألوان وتسجيل الصوت إلى الكاميرا خفيفة الوزن سهلة التشغيل، قليلة الكلفة أو المتوسطة.

لم تجاري كاميرا التلفزيون- الفيديو- على مساحات استخدام النور مثل الذي تتيحه كاميرا السينما- الفيلم الحساس- في إنتاج الصور حادة التباين أو استخدام العدسات ذات الأبعاد البؤرية الدقيقة في بداية عهد كاميرا الفيديو وإلى بداية الألفية لم يكن مُمكناً إنتاج صورة درامية حادة التباين، أو تلك التي تستخدم اللقطات المُقربة جداً، نظراً إلى خصائص الكاميرا الفيديو حادة التفاصيل، إلى الحد الذي قد يظهر مسام بشرة المُمثل إلى الحد غير المرغوب فيه، وحاجة تلك الأخيرة إلى كم وافر من الإنارة، وعودة إلى ذكر التأثير المتبادل بين إمكانيات الوسيط ونوع مُعالجات الدراما المُختلفة، أصبح من المُتعارف عليه الاستخدام الشائع للقطات المتوسطة في الإنتاج التلفزيوني.

يُشار بذلك إلى جيل التسعينيات الذي نشأ على استئجار شرائط الفيديو VHS الأمر الذي وفر مشاهدات منزلية للأفلام السينمائية بقدر غزير ومُتاح الكلفة للأسر متوسطة الدخل الاقتصادي، ومنهم جيل صُناع الفيلم في نهاية التسعينيات ومطلع الألفية، حيث كثير منهم قد تواجدت كاميرا الفيديو في مُحيطهم العائلي، سواء امتلكتها العائلة، أو تصادف وجود كاميرا فيديو لتوثيق احتفالات الزفاف وحفلات التخرج، إذن لم لا نصنع محتوى "درامي" باستخدام أحد تلك الكاميرات في فورة حماس باكتشاف القرب من القالب السحري الذي اعتاد تلقيه عبر شرائط الفيديو المنزلية، جاءت أحياناً تلك الحماسة من دون الالتفات إلى إمكانات كاميرات الفيديو التي تم الإشارة إليها، وكأحد إنتاجات موجة dogme 95 أنتج المخرج الدانماركي لارس فون تريير فيلم The Idiots البلهاء 1998م باستخدام كاميرا

Sony DCR-VX1000، الفيلم الذي تم نقله إلى بكرات الفيلم الخام الحساس للضوء 35 مم؛ كي يعرض عرضاً جماهيرياً، إذ لم تكن دور العرض قد زودت بالتقنية الحالية للعرض مباشرة من أقراص التخزين الصلبة. يشار إلى الملخص القصير للفيلم الذي يعرض مجموعة من الأشخاص تتجمع في المنزل في ضاحية كوبنهاجن لكسر جميع القيود وإبراز "الأحمق الداخلي" في أنفسهم.

إذن القصة ليست مستوحاة من بطولة الأشخاص البارزين اجتماعياً، أو هؤلاء العاديين المكافحين لكسب العيش ورعاية أسرهم، هل يصنع ذلك مساراً لأفلام الفيديو التي قد وصلت بالفعل إلى القطاع الجماهيري الأوسع، هل يمكن أن تكون تلك الأفلام ذات المواضيع الغير معتادة الخالية من كلفة بناء مواقع التصوير ومعدات الإنارة المتخصصة والكاميرا المحمولة كما جاء بيان مجموعة dogme 95 السينمائية، الأمر الذي قد وجده المخرج يسري نصر الله في فيلمه "المدينة" 1999م ومن بعده المخرج محمد خان واعداداً لصناعة فيلمه

"كليفتي" 2004م.

هل كان لجوء المخرجين السابق الإشارة إلى أعمالهم إلى وسيط الفيديو للدوافع الفنية أم للتغلب على صعوبة إيجاد تمويل لإنتاج أفلامهم؟ يمكن أن يرجح هذا الاحتمال، وخاصة أن فيلم "المدينة" قد تمت الاستعانة فيه لتأدية الشخصيات الرئيسية لوجوه جديدة ليس لها رصيد جماهيري، وكما جاء من تصريحات مدير تصوير فيلم "المدينة" - سمير بهزان - من إعدادات تمت للتغلب على ضعف الإحساس بعمق الصورة وتسطع الأبعاد والمدى المحدود لتحقيق الإحساس بالألوان وتباينها مقارنة بالمدى الواسع للفيلم الخام الحساس للضوء.

في مُتتالية التأثير المُتبادل بين ثنائية إمكانات الوسيط وآليات العرض والطلب طورت شركات صناعة الكاميرات الفيديو نظم الصورة في تلك الكاميرات في سعي دؤوب لمُجَاراة إمكانات كاميرا الفيلم الخام الحساس للضوء، إلى حد استعانة المخرج والمُنتج الأمريكي جورج لوكاس بكاميرا Sony HDC-750 في تصوير الأجزاء التي تحتوي مؤثرات وُخِذَ بصرية من فيلم "حرب الكواكب" الجزء الأول، وذلك لتسهيل مُعَاينة وإضافة المؤثرات رقمياً. إذن، كاميرا الفيديو تحاول اللحاق دوماً بما تتيحه كاميرا الفيلم الحساس من مساحة واسعة من عمق الصورة وتشبع الألوان، ولكن هل يمثل ذلك استقلالاً لدى الصورة المُنتجة من الكاميرا الفيديو، أم تبعية محمومة؟

قوة الفيلم "الصورة" الفيديو: في عودة إلى مُعالجات صُناع الأفلام بوسيط الفيديو "خاصة الأفلام الوثائقية" يلاحظ أن عدداً لا بأس به تجاهل أمر تلك التبعية المُشار إليها، وعدم الانخراط في محاولات اللحاق بخصائص التشبع اللوني للفيلم الحساس والعدسات ذات الأبعاد البؤرية الدقيقة. اعتمد صُناع الأفلام الوثائقية على قوة الحدث المشحون بالانفعال، وهنا يُشار إلى التأثير المُتبادل الذي يأتي دوماً بخيارات، ألا وهو الاستعانة بمعين

لا ينضب من المقاطع الحية التي التقطها أفراد ليسوا بصُناع أفلام، إذ أتاحت السوق عرضاً سخياً للأفراد العاديين لاقتناء كاميرا فيديو بأسعار مُحتملة للشخص العادي، والتي استخدمها عادة لتسجيل أحداث حياته من احتفالات ورحلات وما قد يطرأ فجأة من دون توقعات، دون تلك الإتاحة لما توفر لنا لقطات اقتحام الطائرات المدنية للبرجين الأيقونيين لمبنى التجارة العالمي بنيويورك بتاريخ 9/11/2001م، من عدة زوايا ووجهات نظر، ذلك المصدر الذي مثل مادة من ذهب للمخرج الأمريكي الوثائقي مايكل مور في فيلمه Fahrenheit 9/11 للعام 2004م.

يجب التنويه في هذا الجزء من المقال بما لم يتم الإشارة إليه سابقاً من تبادلية التأثير بين إمكانات الوسيط وإنتاجه البصري، إذ قد أتاحت تقنية الفيديو التناظري وتطور تسجيل وِبث الأحداث الحية، من نشرات الأخبار والبطولات الرياضية وجرائم تمت تحت أعين كاميرات المراقبة كما وافرا شكل أحد أبعاد عصرنا الحالي الذي يمكن أن يسمى بعصر الديجيتال بكل ثقة كما هو وارد في عنوان المقال.

إذن، هل تتوقف محاولات شركات إنتاج الكاميرا الفيديو عن اللحاق بكاميرا الفيلم الحساس؟ الإجابة لا، يمكن الإشارة المُختصرة في ذلك السياق إلى الكاميرات الفيديو التي أتاحت إضافة عدسات كاميرا الفيلم الحساس للضوء إلى تلك ذات الشرائح الرقمية الحساسة للضوء، الأمر الذي عوض أحد أبعاد الفوارق العديدة بين الوسيطين.

هاتف محمول أم كاميرا محمولة: العنوان الفرعي السابق قد يقود إلى بحث مطول، للقارئ أن يشارك بمعرفته المُتاحة في إضافة عدة عناوين فرعية لهذا النسق المُعاصر من السباق المحموم في تطوير الكاميرات المُدمجة في الهواتف النقالة المحمولة، بل إن الإعلانات لهذا المُنتج أصبحت مجال الحديث فيها لتفوق الكاميرات المُدمجة خاصتهم عن مُنتجات شركات إنتاج الهواتف المحمولة الأخرى، بل إن أحد أجيال المُبردرات تحوي Fridge

Cam وكذلك أجيال السيارات الأحدث تحوي كاميرا مُدمجة في نظام تشغيلها.

ما الذي يوقفنا عن صناعة السيارات البصرية، وما هي "الأفلام"؟

في العلوم الإنسانية، على خلاف العلوم التجريبية، لا يمكن الحصول على نفس المخرجات باستخدام نفس المُدخلات بحال إعادة إدخال نفس المُدخلات مرة أخرى، لا يوجد وحدة قياسية رغم رغبة المُجتمعات الإنسانية في وضع تصنيفات عامة وفرعية وأعراف لكل المُنتجات الإنسانية، كما هو في دورة الإنسانية منذ البدء، بداية من فرضية الطوطم الخاص بالمجموعة، وانتهاء إلى النوتة الموسيقية، إلا أن حركة الكون جبلت على الدوران والحركة والتبدل الدائم.

إذن، قياسا بالفقرة السابقة، هل يمكن تصنيف مقاطع تطبيقات مثل اليوتيوب والتيك توك كمنتجات ذات محتوى يقترب من الأعراف المُعتمدة "للأفلام" باختلاف أنواعها وأغراضها وتصنيفاتها، من يدري، لا تتوقف تبادلية الإتاحة عن تقديم المدهش، لم لا؟ فالأكيد أنه لا يوجد تعريف مُختصر أو وافٍ لماهية "الفن" يمكن الاستدلال على أنماطه عبر آليات التلقي واعتمادات العرض و الطلب، وإشارة إلى المعيار الأخير كيف يمكن تصنيف مُنتجات التطبيقات المُشار إليها سابقا على سبيل المثال وليس الحصر؟

اصنع ما شئت:

إتاحة الإنترنت لعرض المحتوى أدت إلى إغراق عالمنا الرقمي بمعين لا ينضب أبدا من المحتوى "الفديو" أيا كان تعريفه أو الغرض من وراء صناعته، إذن هل غابت المنافسة؟

في عرض سريع لسباق المنافسة المحموم يُشار إلى مقاطع الفيديو التي وثقت بالصوت والصورة حالات انتحار أو تهديدات إرهابية استخدمت تلك الإتاحة بغرض إرهاب القطاع الأوسع من المُتلقيين، عودة دائمة إلى آليات العرض والطلب، تتتابع داخل حلقة أبدية.

إذن، لم لا تصنع عالما لا وجود له وإن كان يتسق مع المُحرركات الإنسانية التي لا

فرار منها كالحاجة إلى مشاعر الإحساس بالأمان، والحاجة إلى الحب، فليكن فيلم المُخرج جيمس كاميرون "أفاتار" 2009م مثلا، هل كان من سياقات أخرى مُتخيلة لما آلت إليه حياتنا الآن وقت قراءة المقال عبر وسيط الديجيتال، الديجيتال تلك الشحنات النابضة بين مُتغير 0 و1، التي نما عنها تدفق لا نهائي من مصفوفات مثلت كنه القوة وآليات التحكم بالبسط والمنع بين أيدينا، حصارا اختياريا كالحاجة إلى الماء والهواء إلى حد كبير، هل يمكن الفكك من تلك المنظومة كما ورد في الفرضية التي يقدمها فيلم "ماتريكس" 1999م للأخوين-The Wachowskis.

أصبحت الكاميرا "الديجيتال" اليوم في غنى عن الترويج، وتجاوزت كلفة شرائها USD \$98,200، لم تصبح اختيارا ثانيا للقطاع العريض من صنّاع الأفلام، نظرا لاتساع إمكانات الصورة ذات المدى الهائل لاستقبال الألوان ودرجات الاستضاءة، وضمان النتائج وانخفاض كلفتها عن تلك التي تطلبها كاميرا الفيلم الحساس، ولا يجب إغفال اتساع الحاجة إلى ساعات بث لا تنتهي بحاجة إلى تقديم المزيد والمزيد من المحتوى.

تغرقنا اليوم منصات عرض الأفلام والمُسلسلات بفيض من المحتوى "الفيلم" بتصنيفاتها المُتعددة، وأصبحت مهنة كاتب تلفزيوني بحاجة إلى المُراجعة، ويطفو التساؤل: ما هو التلفزيون الآن، وما الضوابط ونسق الكتابة، بل على العكس من مناهج التلفزيون العتيقة مجازا، لا داع للتمهل في إيقاع الأحداث، إذ يمكن إعادة تشغيل وإيقاف العرض وإعادة تشغيله حسب الوقت المُتاح للمشاهدة عبر عدة شاشات، الهاتف النقال والأجهزة الشخصية، أو الشاشات الذكية!

بالطبع قد يؤول المقال إلى بحث مطول ذي فصول فرعية مُتشابكة، إلا أن سياق الحديث الآن يقود إلى طرح تساؤل: إلى أين من المُمكن أن تذهب المُخيلة بعد نشر تطبيقات الواقع الافتراضي meta verse حيث تحيا خلال وسيط ديغيتال تكون داخله كما تتمنى؟



عين على روايات الجرافيك

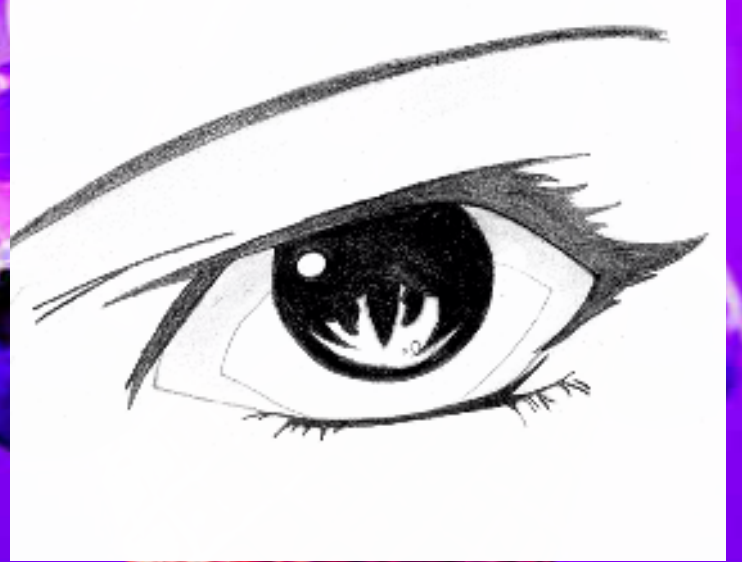
اخترت لهذا العدد إلقاء الضوء على روايتين تجمعان ما بين الرواية البوليسية والرعب والرواية الخيالية.

The Beauty الجمال

هذه ببساطة رواية مُبهرة، مُبهرة في تعقيداتها الدرامي، وفي بنية الدرامية المُركبة، هذا المستوى من التعقيد الدرامي، وتعدد الخطوط الدرامية، والعدد الكبير من الشخصيات، وتعدد علاقاتها ببعضها البعض، ربما يذكرنا بالروايات الروسية في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

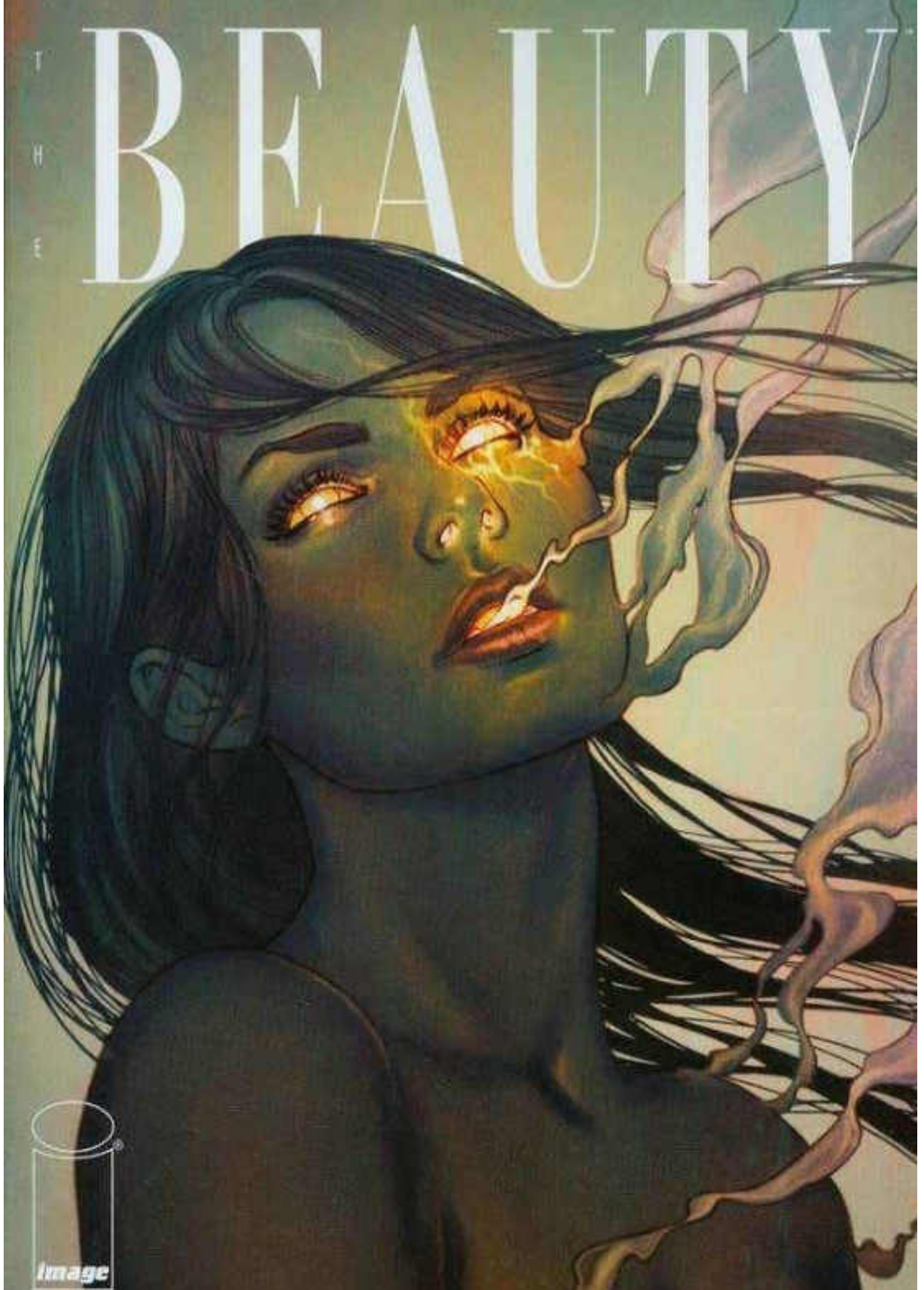
تبدأ الرواية بصفتين تصوران لقطات في شوارع مدينة أمريكية عادية، تشرح عبر التعليق الخلفية الدرامية في بساطة وإيجاز: منذ سنتين اكتسح العالم وباء منقول جنسيا، لكن للمرة الأولى في التاريخ، كان الناس يسعون للإصابة بهذا الوباء، فالمصابون به يتعرضون لتحول غريب سريع الحدوث، إنهم يكتسبون جمالا استثنائيا، تفقد وجوههم التجاعيد وعلامات السن والزمن، تفقد أجسادهم الشحوم الزائدة وعلامات الترهل وآثار الحياة، المرضى يصابون بالجمال والرشاقة لدرجة استثنائية، لذلك يسمون هذا المرض ببساطة "الجمال - The Beauty".

تبدأ الأحداث بامرأة باهرة الجمال تجلس في عربة مترو بيوم عادي، يبدأ أنفها في النزيف، تصرخ من الألم، ثم تشتعل رأسها بانفجار ناري، لتبدأ الشرطة بالتحقيق، إدارة شرطة خاصة بالتحقيق في جرائم الكراهية الموجهة ضد المصابين "بالجمال"، شرطة أصيبت بالمرض من دون إرادتها، وشرطي خائنه زوجته مع مُصاب بالمرض لتصاب به هي أيضا، لكنه يقرر تجاهل التحول اللافت الذي حدث لها والاستمرار في زواجهما، لكن الأمر ليس جريمة كراهية، بل شيء أكثر شناعة، في عالمنا المعاصر المهووس



ياسر عبد القوي

مصر



والشخصيات المخيفة المشوهة نفسيا وجسديا، وتلك السوية التي تحاول الإبحار بحيواتها عبر عالم مُعلق بجنون ما بين الولوج بالكمال الفسيولوجي وما بين الرعب من الموت المحتوم، صدرت الرواية كاملة في ستة مجلدات بإجمالي 750 صفحة من تأليف ورسوم: جيريمي هاون- Jere-my Haun وهو فنان كوميكس أمريكي مُستقل، بدأ نشاطه عام 2002م، شارك جاسون.أ. هورلي- Jason A. Hurley في الكتابة والسيناريو، قدم جيريمي هاون أسلوبه المميز في الرسم، بخلق "رسوم تحضيرية" رقمية، كقاعدة لرسومه في الكوميكس، وهو ما مكنه من وضع كادرات تنبض بالحياة والواقعية، نشرت الرواية عبر دار Image Comics.

سحر أسود- Black Magic:

شخصيا، أعتبر السحر وعالمه من أخصب الموضوعات الأدبية، لكن كيف يمكن كتابة أدب جيد عن "السحر"؟

في رأيي بعدم الانحياز ضده، أنت لا تكتب عن السحر لكي تدينه أو تنفيه، أنت تكتب عنه من داخله، عبر قواعده وقوانينه وحكاياته المنتشرة بكثافة عبر الفولكلور البشري كله، مكتوبا أو منطوقا، مجرد الكتابة عن السحر بانحياز ضده، ستحول ما تكتبه لكتاب دعائي مُسطح، لكن إن تعاملت مع السحر كمُنتج ثقافي بشري، يحمل في داخله حكمة بشرية وإبداع أجيال لا تحصى، فستجد حتما ما يمنحك عملا أدبيا جميلا- بفرض أنك تمتلك الموهبة طبعًا- هذا ما قدمه كاتب روايات الجريمة الأمريكي "جريج روكا- Greg Rucka" الذي تحول لكتابة الكوميكس في روايته "سحر أسود".

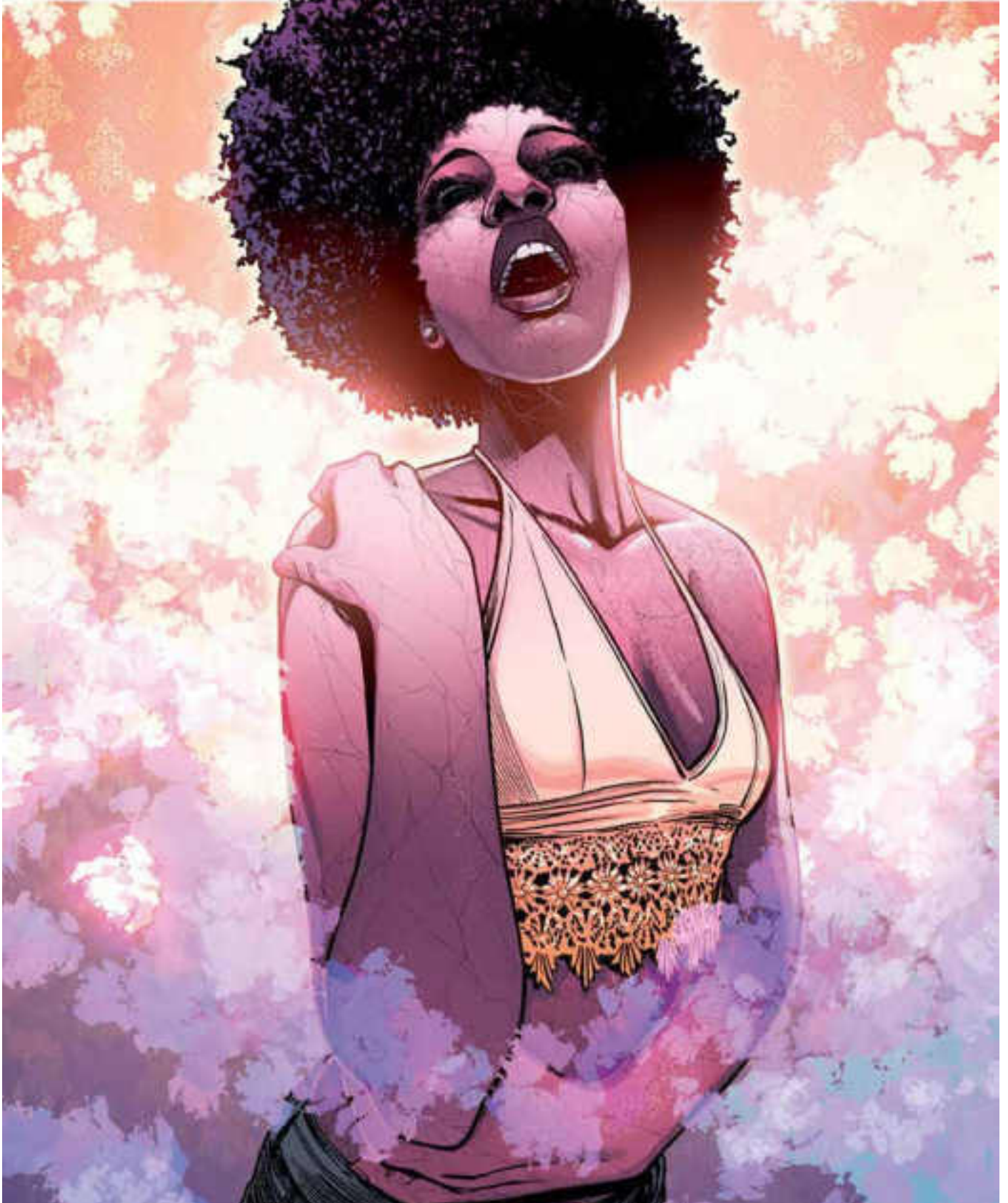
روان بلاك هي بطلة الرواية، وهي شرطية أمريكية، وساحرة فائقة القوة في نفس الوقت، تنشط في مُجتمع سري للسحر في الولايات المتحدة، تجد نفسها في وسط صراع من اتجاهين، من ناحية ضد مُنظمة قديمة مُخصصة في اصطيد الساحرات وإعدامهن، مارست في الماضي



نشرت ما بين أغسطس 2015م وسبتمبر 2019م، نتتبع مصائر عشرات الشخصيات في عشرات الخطوط الدرامية التي تبدو في البداية مُتباعدة جدا عن بعضها، لكنها دائما في نقطة ما تلتقي معا، دائما ما تلتقى مصائر شخصيات الرواية وتتقاطع طرقها، ويؤثر كل منها على مصائر الآخرين بشكل أو بآخر، إنها عمل روائي بحجم الحياة فعلا، حيث نتتبع مصائر الشخصيات العالقة في فخ هذا الوباء الذي يمتد تأثيره عبر العالم السفلي للجريمة، وعالم شركات الأدوية العملاقة، والفساد السياسي،

بمفاهيم الكمال الجسدية، والمولع بالمثالية الفسيولوجية، والذي وجد في هذا الوباء أداته لتحقيق ذلك الكمال الجسدي، سيدفع ثمن رهيب، فبعد 18 شهرا من الإصابة بالمرض، بعد التحول "لموديل" نموذجي وجها وجسدا، سيقترك المرض، يقتلك برفع درجة حرارة جسدك لدرجة الاحتراق الذاتي، هكذا عشرات الملايين من المصابين به، يستعدون لمُلاقاة الموت الحتمي، لكن الرواية تتحول من الخيال العلمي لمزيج من الرواية البوليسية ورواية الرعب، مع حس نقد اجتماعي قوي، عبر 29 حلقة

BEAUTY



حرق الساحرات، ومن الناحية الأخرى ضد جماعة من الشياطين تحاول تطويع قوتها السحرية الخارقة- التي لا تدرك حتى هي نفسها مداها- لصالح أغراض غامضة!

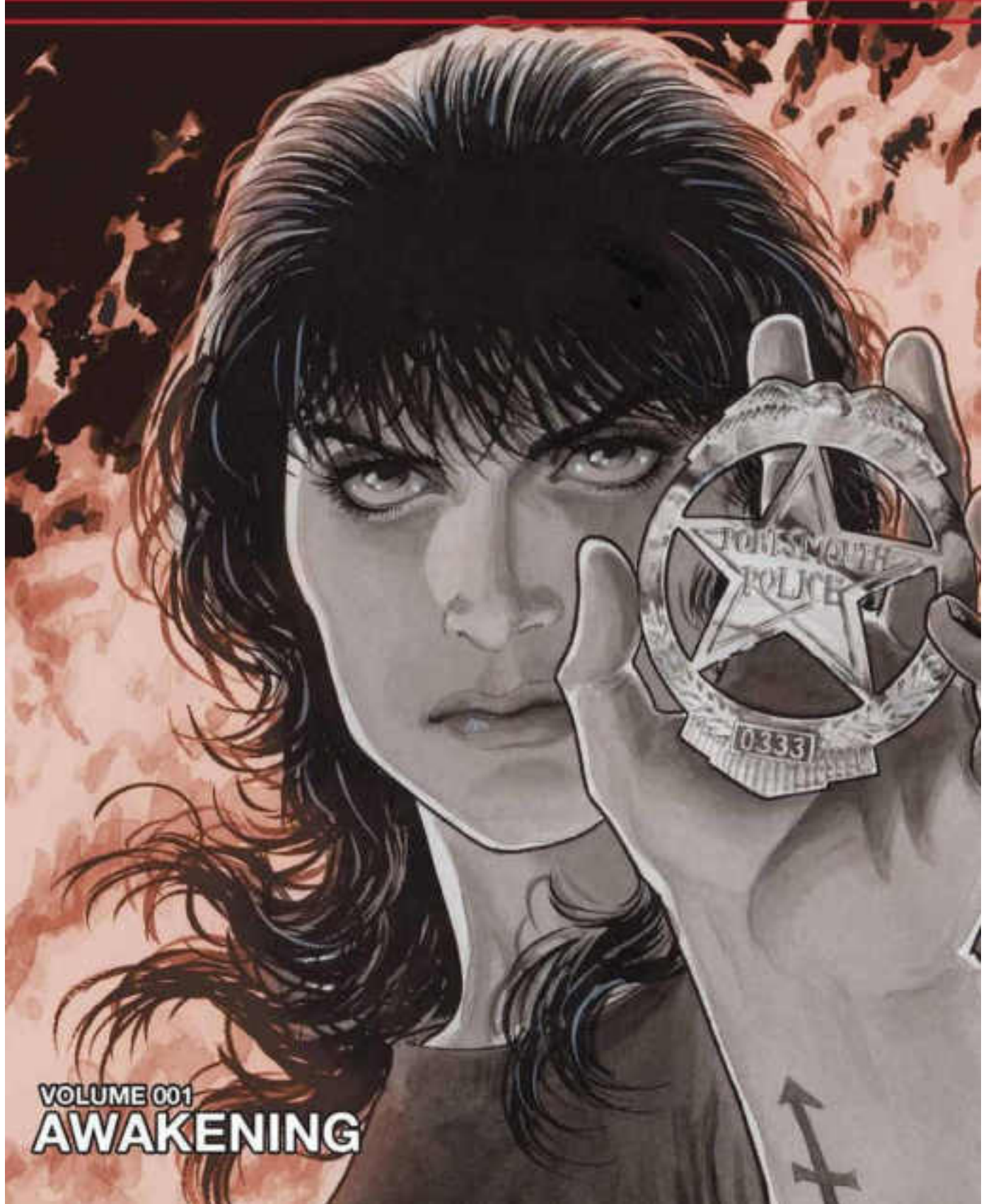
وسط هذا الصراع ضد قوى العالم الميتافيزيقية، عليها أن تستمر في ممارسة عملها كشرطية ناجحة تقاوم الجريمة وتتورط في الصراعات البيروقراطية ومشاكل العمل المعتادة، بينما تحاول حل غموض سلسلة من الجرائم التي يبدو بعضها اعتياديا ينتمي لهذا العالم، بينما يبدو البعض الآخر غامضا مع مسحة "شيطانية" لا تخطئها عينها وهي الساحرة القديرة التي لا تتورع أحيانا عن استخدام قواها السحرية لدعم مهمتها كشرطية. اختارت رسامة الكوميكس الاسترالية "نيكولا سكوت- Nicola Scott" أن ترسم الرواية بدرجات رمادية بتكنيك Monochrome، حيث يسيطر الرمادي على كامل بالة الألوان. وعد روكا بأن الرواية ستصدر فيما لا يقل عن 30 حلقة، لكن الحلقة السادسة عشر صدرت في نوفمبر 2020م، ثم توقفت السلسلة رغم وعد الكاتب والرسامة بالتفرغ لإكمالها، وهي واحدة من اللغات التي تصيب سلاسل الكوميكس المملوكة لمُبدعيها، أن يضطروا للعمل في مشروعات أخرى لصالح شركتي نشر الكوميكس العملاقين DC ومارفيل، ويضعون جانباً مشاريعهم الخاصة التي لا تضمن لهم تدفقا منتظما للدخل، أنا ما زلت أنتظر بتشوق اكتمال السلسلة وكيف ستستطيع روان بلاك التصدي للمؤامرة المحكمة التي ينصبها مجتمع الشياطين من حولها، وما هو دورها الحقيقي في مؤامرتهم الكونية. صدرت الحلقة الأولى في أكتوبر 2015م عن دار Image Comics.





BLACK MAGICK™

GREG RUCKA • NICOLA SCOTT



موسى وعبد الحى : حدوتة مصرية

في حي قديم من أحياء الإسكندرية القديمة المتنوعة، وفي عام 1913م وُلد هذا الطفل الذي اختار طريق الشقاء والكفاح والتعلم والاعتماد على الذات. كبدية كل أبناء هذه الطبقة تعلم الصبى في كتاب الحى، وحفظ القرآن بعد تاريخ مولده بثلاثة أعوام، وفي قرية من قرى مدينة ملوي التاريخية وُلد طفل آخر لعائلة من المكافحين، التحق بدوره بكتاب القرية ليخطو البدايات. فتانا الأول يعيش في حي باب شرق ويكتسب مهارات ولاد البلد الجدعان، يثور ويغضب لنصرة أصدقائه، يتعرف على أحد أبناء الأرمن ليعرفه على آخر من أبناء "الطينه"- الجالية الإيطالية بالإسكندرية- ليعمل معهم هذا الصبي في صناعة النماذج الزخرفية للوجهات المعمارية والقصور.

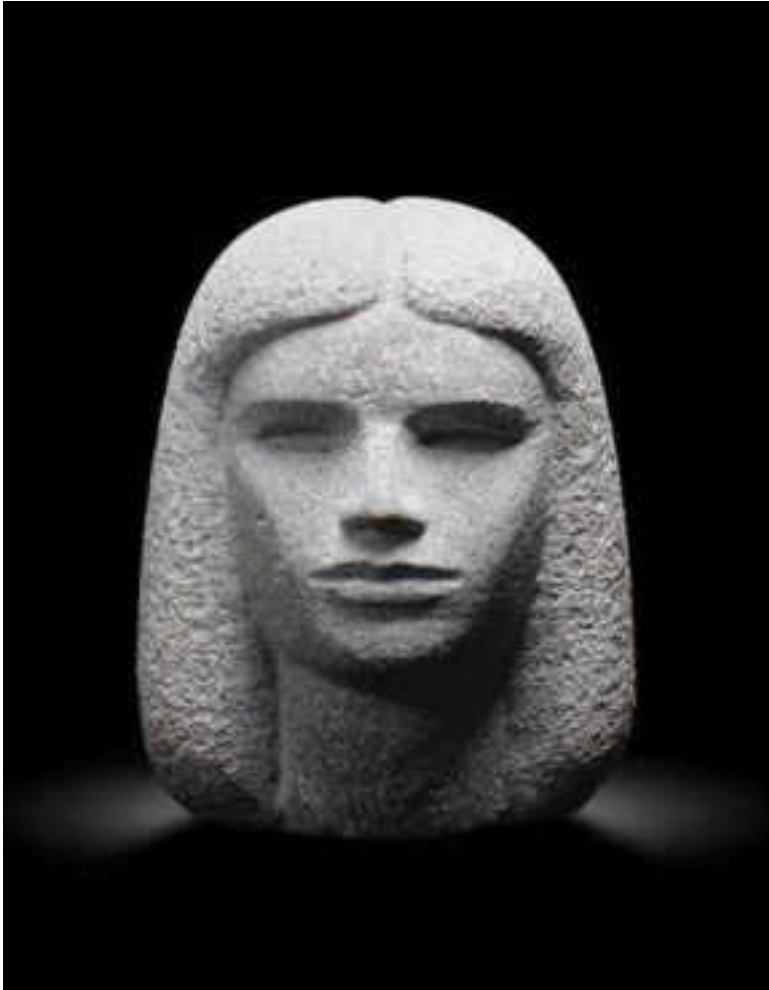
على الجانب الآخر في صعيد مصر وصعوبته تتشكل ملامح هذا الصبي. يصبح شابا قويا مكافحا صعيديا ذا رأي وعزيمة واعتماد على الذات، أمنيته أن يصبح جنديا ويخدم هذا الوطن بجسده وقوته، يحاول جاهدا أن يفيد هذا الطين الذي يشكل منه نماذج صغيرة لا يعرف لماذا يصنعها كما يرى في مقابر بنى حسن، وتل العمارنة، وتونه الجبل في بلاده، أهذا موروث الأجداد أن تظهر الجينات بهذه البساطة؟

يلتحق صديقنا الشمالي ابن الإسكندرية وابن البحر بمدرسة ليلية لتعليم الفنون، يعمل نهارا ويدرس ليلا فلا يدخر شيئا، وفي ذات ليلة جاء أحد الضيوف إلى مدير المدرسة، وكان في ضيافة الفنان محمود بك سعيد، بعد ذلك تعرف على هذا الضيف الذي أقام ميدانا عظيما لزعيم ثورة 1919م، يرى مختار تمثالا صغيرا من صنّع الفتى؛ فيوصي محمود سعيد بأن يرعى هذا الفتى فقد يكون له مستقبل فنى.

فتانا الجنوبي عندما تقدم للتطوع في الجيش رُفض طلبه، وضربه ضابط إنجليزي بكرباجه لتكون بداية التمرد على كل ما يتمناه، في يده مطواة قرن غزال، بحث عن شيء يخرج غضبه فيه فلم يجد سوى قرن عظم؛ فصنع منه تمثالا، وكانت البداية الحقيقية. بعدها



د. محمد صبري
مصر



يعود صديقنا الشمالي إلى الإسكندرية، ويحصل على مرسم خاص بأتيليه الإسكندرية الجديد، ويوقع عقدا بإيجار هذه الغرفة الجميلة بعدما قام بمساعدة الفنانين الأجانب في الحصول على هذا المبنى، بل وجاء بأحد الفتوات ليحرسه ويرعاه. بعدها بأعوام جاء رجل نوبي مصري أصيل "الفنان أحمد عثمان" وأقام كلية للفنون بالإسكندرية لجعلها مختلفة عن كلية حلوان، جعلها تطبيقية أكثر واعتمد على فناني الإسكندرية المحترفين أمثال سيف وأدهم وانلي، وهجرس، وصديقنا الذي درس بها فن النحت على الأحجار وصناعة القوالب أيضا.

يلتقي الشمالي بالجنوبي في القاهرة بعض الأحيان، وفي الإسكندرية في الكثير من الأحيان. يدرس الشاب الشمالي اللغة الفرنسية ليجيدها إجابة تامه وكذلك الإيطالية فكان يتحدثها كأهلها، بل كان يخطب في الجمعية العمومية بالأتيلية بالفرنسية.

يعمل صديقنا الجنوبي في صناعة القوالب وتكبير الأعمال للفنانين، ويسافر إلى الأقصر ليمكث عامين يصنع خلالهما أعماله الحجرية الجميلة. تمر الأيام ويعمل كل من الشمالي والجنوبي بكل حب وإخلاص لفنهما ولقدرهما. لم يكتريا لجاليري أو مال أو أي من مغريات الحياة، ولكنه الروتين الفني العظيم، العبادة المقدسة، التأمل اليومي في كل ما هو مصري. صديقنا الشمالي يذهب كل يوم صباحا إلى الأتيلية من الساعة والنصف، يعمل بدقات ثابتة على خامة الجرانيت كأنها موسيقى صوفية تخرج لتناجي الخالق، بينما صديقنا الجنوبي تزوج واستقر في مصر القديمة لتصبح صومعته ملاذا لكل نحاتي المحروسة من أعظمهم إلى أبدهم لتكبير الأعمال وعمل قوالب ومساعدة، ورأي، وجلسة مزاح وضحك، لتصبح مضيعة للفنانين.

في السبعينيات جاءت فكرة لشاب يهوى السينما لعمل أفلام تسجيلية عن الفنانين، فكان من ذكائه أنه اختار الاثنين قدرا، أم صدفة أم حظا، ولكنه يستحق أن يُجد العظماء، إنه خيرى بشارة، عظيم آخر لم ينل ما يستحقه، تربيت على هذه الأفلام



عبد البديع عبد الحى في محترفه

يحصل الفتى المنيأوي على المركز الأول في مسابقة مختار لتري هدى هاتم فيه نابغة؛ فتأمر بتعيينه طبأخا في دائرتها لأنه كان أسطى طبأخ لإحدى عائلات المنيا، حصل بعدها على جائزتين لمُسابقة مختار لتطلب منه راعية الفن السيدة هدى السفر لإيطاليا، ولكنه رفض بدوره، كما رفض عرض طه حسين بسفره إلى فرنسا. فضل عنهما الأقصر عاصمة مصر التاريخية، التحق فتانا بعد انتقاله إلى القاهرة في التعليم الحر بمدرسة الفنون، وعين بعدها صانعا للقوالب في نفس الكلية، وهو الأستاذ الذي سيصبح أهم من قلوب لهم أعمالهم.

بأعوام قليلة ركب الصندل أو مركب للبضائع في النيل للسفر إلى القاهرة، وحمل معه تمثال ست الحُسن من أجل تقديمه في جائزة مختار التي أطلققتها- تحت رعايتها- السيدة هدى شعراوي، وكان ذلك في عام 1944م في مصنع الهدى للخزف لصاحبه هدى هاتم شعراوي، سافر الفتى السكندري للعمل في هذا المصنع بالقاهرة ليصنع قوالب جصية للخزفيات، ويتعلم أسرار الطينات والتركيبيات وعالم الخزف ليستقر في القاهرة ثلاث سنوات وبعدها يعود لمحبوبته الإسكندرية وذلك عام 1936م بعد رفضه طلبا من هدى هاتم بسفره إلى إيطاليا لدراسة الخزف والنحت.



وأنا صغير، رأيتهما وتمنيت أن أعرفهما،
ويشاء القدر أن أكون مُقرباً من ابنيهما.
تمر الأيام ويتعدى الشيخان عقدهما
الثامن، وتأتي لحظة السفر إلى السماء
ليودعنا الشمالي في عام 2003م، في يوم
أصبح بعد ذلك ثورة للمصريين، 25 يناير،
وفارقنا الجنوبي الذي وُلد في يوم أصبح
ثورة أخرى للمصريين، 30 يونيو، ليفارق
الأرض في عام 2004م بعد حادث أليم
لينهي الرحلة.

رحم الله الشمالي محمود موسى، والجنوبي
عبد البديع عبد الحي، وبارك في أولادهما
وأحفادهما، والأهم أن يبارك في أعمالهما
التي تعلمنا منها، وكانت خير مدرسة
لعظميين من عظماء مصر، فكما يفتخر
الأدباء بالعقاد نفتخر نحن بموسى وبديع.

من أعمال النحات الكبير / عبد البديع عبد الحي



امتلاك الضوء: عالم الفنان علي سعيد

الضوء:

كيف يمكن الدخول لعالم الفنان علي سعيد؟
بورترية فيوم، نعم طبعا بورترية فيوم،
الحقيقة لا! هذا مدخل نعم، لكنه يشبه اختيار الدخول
من باب خلفي صغير وتجاهل البوابة الرئيسية الباذخة،
”فبورترية فيوم“ نفسها تنتمي لتقليد فني أقدم
وأعرق، هي جزء من تقنية ”رسم اللوحة المسطحة-
Panel painting“، نقطة أخرى أن بورترية فيوم
الفيوم هي مجرد ”بورترية“، وليست لوحات تصور
موضوعا ممتدا وعناصر متعددة، على عكس لوحات
علي سعيد التي رغم احتفائها الواضح بالبورترية فإنها
تقدم عوالمًا مُحثَّشة العناصر ومُعقدة التصميم.
من الصعب تحديد متى ظهر فن اللوحة المسطحة،
فهو قديم جدا، وإن بلغ ذروته في العصر الكلاسيكي في
أعمال التصوير الإغريقية والرومانية، واستمر سائدا
طوال حقبة الامبراطورية البيزنطية، ممثلا التقنية
المسيطرة على فن التصوير حتى أصبح قماش الرسم
المُحضر ”الكانفاس“ الأكثر شعبية منذ القرن السادس
عشر- كان التصوير الزيتي قد وصل من آسيا قبلها
بقرن كامل تقريبا.



الفرق في التقنية ليس فقط في نوع السطح المرسوم
عليه، بل نوع الألوان والوسيط الحامل لها، وطبعا
طريقة التلوين نفسها كتقنية أدائية، تقنية رسم اللوحة
المسطحة، باختصار هو تحضير سطح من ألواح خشبية
مسطحة ومصقولة- موصولة معا غالبا- والرسم
بواسطة الشمع الذائب الملون بواسطة الأكاسيد، ثم حل
محل الشمع تقنية ”التمبرا- Tempera“ التي تعتمد
على إذابة الأكاسيد الملونة في محلول مائي من صفار
البيض، كلا التقنيتين تعتمدان على وضع الألوان في
طبقات متتالية، توضع كل منها بعد أن تجف سابقتها
تماما، يبقى سطح اللوحة ”مسطحا“ من دون عجائن
أو كتل كثيفة من اللون، وهي التقنية التي ظهرت مع
الألوان الزيتية، لكن هذه التقنية لم تتلاش مع ظهور
التصوير الزيتي، بل تسيدت حتى نهاية عصر النهضة،

ياسر عبد القوي

مصر



الفنان/ علي سعيد

بأقلام الرصاص، لكنه يصل به لمستويات مُبهرة عبر الألوان الزيتية، التقنية غير المشهورة بالشفافية بطبيعتها، لكنها قادرة عليها طبعاً بين أنامل الفنان المُتمكن من تقنيته.

الأجسام في لوحات علي سعيد تشع ضوءاً، بل ربما يمكنني استخدام التعبير المائل للميتافيزيقية، إنها تشع نوراً، إنها لا تغرق فيه، لا تتفجر به، بل تمتصه وتعيد إصداره، لا تعكسه مباشرة، لا يمكنك تحديد مصدر بعينه للضوء من اتجاه بعينه في لوحات علي سعيد، الضوء ليس مجرد فوتونات تنعكس على الأشكال لتمنحها ثلاثية الأبعاد، الأجسام ثلاثية الأبعاد لأنها تمتص الضوء وتعيد إنتاجه، طبقاً لقانونها هي، كأنما هي مصنوعة منه، كأنما الضوء هو طاقة الحياة التي تتدفق عبرها، لذلك تبدو لوحاته وكأنها تكاد أن

فنان ذلك عبر الدرجات البنية والـOchre، فذلك هو سحر الطبقات اللونية المُتتالية، ففي الألوان لا تغرق الطبقة اللونية العلوية ما تحتها وتطمسه، بل تتركه يشع عبرها بشكل يختلف كثيراً عن الخلط المباشر للونين أو أكثر على نفس الطبقة اللونية، فالألوان هنا لا تتصارع ولا تتباين، بل تتوافق، تندمج، تشع عبر بعضها البعض، هذا هو سحر التصوير في أكمل أشكاله، الإيحاء بالتجسيم عبر المُسطح، ليس عبر استخدام قواعد المنظور اللوني، بل عبر منح العين مستويات لونية مُتعددة لتكتشفها تبعاً، لتخلق وهم العمق وثلاثية الأبعاد فيما هو مُسطح وثنائي البعد، هذه القدرة على خلق الإحساس بالشفافيات اللونية المُتتالية، هو محور تقنية الفنان، هو يتميز بقدرته على تحقيقه في "أعماله التخطيطية"، بالألوان المائية، بل وحتى

فهذه التقنية تمتلك مُميزاً خاصاً جداً، ربما هو ما منح "بورترية الفيوم" سحرها الأخاذ، هذه الطبقات المُتتالية من الألوان الشفافة تخلق إحساساً مُميزاً بالضوء، كأنما هو يأتي من داخل العنصر ولا ينعكس عليه من الخارج، كأنما الجسم يمتص الضوء ويعيد إشعاعه، حيث كل طبقة لونية تؤكد وجودها أسفل الطبقات اللاحقة عليها، يمتلك العنصر- خاصة الوجه والجسد البشريين- إحساساً مُميزاً بالفورم، بالكتلة، إحساس نابع من العنصر نفسه وغير مُسقط عليه عبر تأكيد مساحات الضوء والظل، الفاتح والداكن، هنا نجد مدخلنا إلى عالم فن علي سعيد، هذا الضوء الذي يبدو مُشعاً بهدوء وغموض من عناصر لوحاته، من السهل الحصول على إحساس الضوء، بل وحتى الوهج باستخدام الألوان الفاتحة وأشد درجات الأبيض قوة، لكن أن يحقق



مهابة ايزيس- زيت على توال - 200×120 سم

تخترق الحائط الفيزيقي ما بين العالم ثنائي الأبعاد "اللوحة"، وعالمنا رباعي الأبعاد "الواقع"، المساحات الذهبية تمنح بُعداً إضافياً لهذه القدرة على امتلاك الضوء وإخضاعه للأجسام بدلاً من خضوعها له، فالذهبي حقيقة ليس لوناً، ولا وجود له على "البالطة"، اللونية، الذهب يشتمل الضوء، يبعثه، يطمس حدة مصدره، فهو يعيد عكسه نحو المصدر، كما يلتقط انعكاسه من كل الأجسام المحيطة، هو يسقط سطوة "مصدر الضوء" يحيدّه، يخضعه نوعاً ما، يحوله لانعكاس، للمعان، كأنما يصدر عنه، يترجمه ليكون شيئاً آخر، ليصبح الضوء هو "الذهبي" نفسه، كأنما الذهبي يردد فعل الأجسام التي تمتص الضوء وتعيد إصداره، المساحة الذهبية ليست مرآة بأي شكل، لكنها رغم ذلك تعطي انعكاساً يكاد أن يكون غير مرئي للأجسام المقابلة، للعالم المواجه لعالم اللوحة، انعكاس تكاد تشعر به يمس مساً خفيفاً المخاريط المدركة للون بشبكية العين، شيء يشبه الشعور الغريزي أكثر مما يشبه الإدراك الواعي.

لكن امتلاك الضوء، وما تفعله به العناصر، هو مجرد البهو الأول من عالم علي سعيد، فالضوء في لوحاته كأنما هو "الأثير - Aether" الذي اعتقد الفيزيائيون القدامى أنه مادة خاصة الصفات تملأ كل الفراغ الكوني، هذا الضوء المنبعث من الأجسام يُمكن الفنان من بناء لوحاته من عناصر يبدو كأنها تصطف في طبقات متتالية هي الأخرى.

التصميم:

ما هو التصوير؟ ما هو الرسم؟ الحقيقة أنه في كل لوحة، وأي لوحة رسمها أو سيرسمها إنسان، لا يوجد شيء، لا توجد أجسام بشرية أو حيوانية، لا مناظر طبيعية، أو مدن، لا مباني ولا أشجار، لا أفق ولا سماء ولا بحر، الحقيقة كل ما يوجد هو خطوط ومساحات لونية، عبر اللعبة التي تلعبها اليد الخالقة مع العين المتلقية، يمكن خلق كل هذه العوالم اللانهائية التي رسمها البشر وسيظلون يرسمونها، الرسم والتصوير هما لعبة





عشبة الخلود- زيت على توال- 200×180 سم



بصرية أولا وأساسا، بغير هذه اللعبة البصرية فني الرسم والتصوير لا وجود لهما، بل الحقيقة لا وجود للفوتوغرافيا ولا السينما كذلك، الرسم والتصوير هما في جوهرهما "وهم بصري"، مأدبة للضوء الذي تتقاذف فوتوناته حاملة للعين كرنفال الخطوط والألوان، في أعمال علي سعيد، نرى طبقات متعددة من هذا الوهم البصري، في لوحة "مهابة إيزيس" أسفل اللوحة ثور هائج وسط أرض يباب، تعلوه غابة، تعلوها راقصة من حضارة قديمة، تعلوها شجرة ملونة الأوراق، ثم مدينة تظللها شجرة "دم التنين"، ثم رأس امرأة يعلوها صقر حارس، هذه هي إيزيس، لنعيد عد العناصر الرئيسية للوحة طبقا للوهم البصري: شجرة "دم التنين"، خلفها ثور، خلفه امرأة ترقص رقصة طقوسية، خلفها غابة، خلفها شجرة ملونة الأوراق، خلفها قرص القمر، خلفه ما يشبه هرما، خلفه مدينة خلفها رأس إيزيس، التي يصبح ضلع الهرم طرف شالها، يدها الممدودة في الأسفل لتمسك شجرة "دم التنين" تؤكد على أن كل ذلك هو نفسها، هو جسدها!

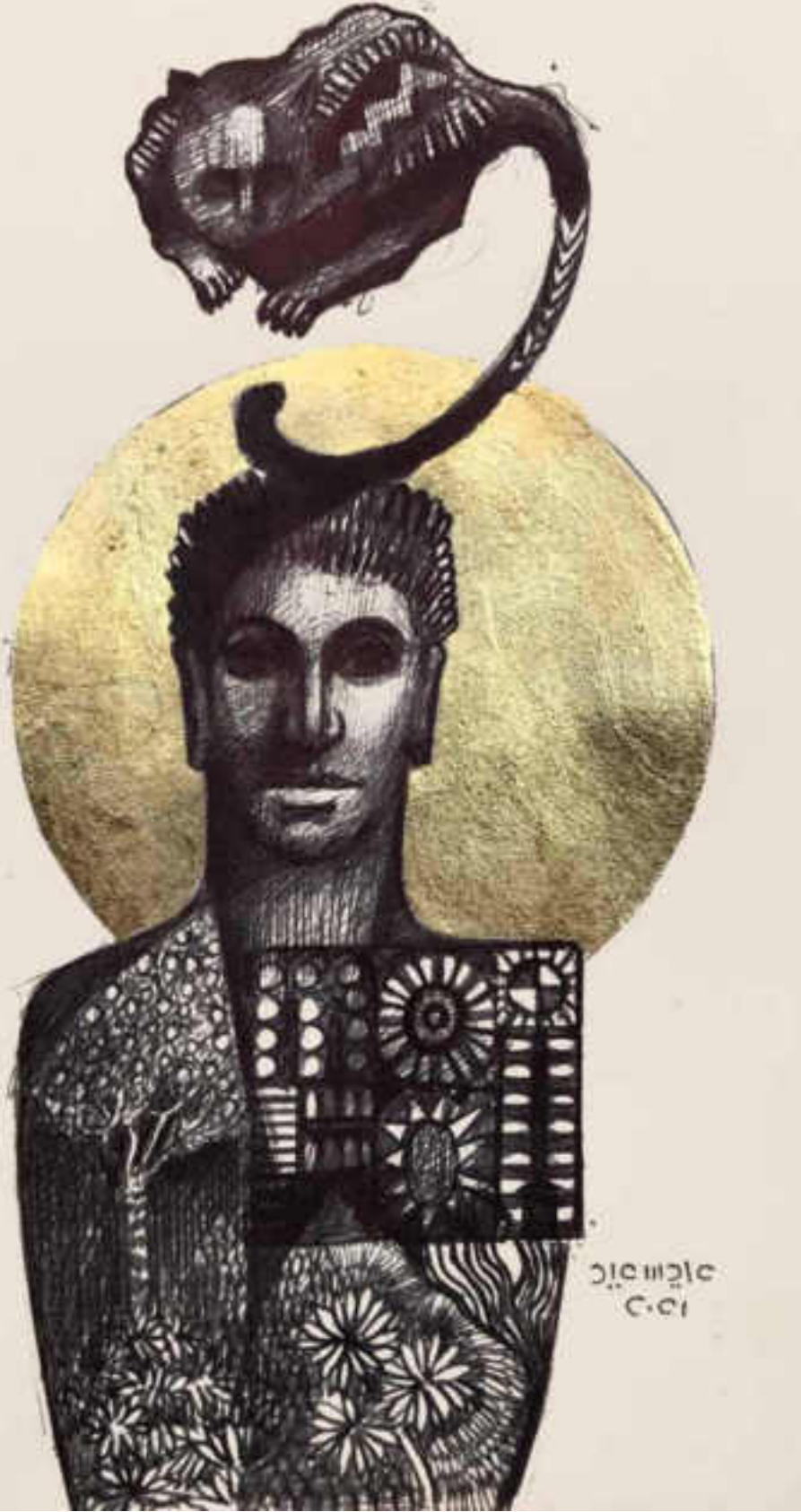
هذه العناصر هل تتجمع معا أم تصطف في طبقات متتالية لتخلق "إيزيس"؟ من هذه الزاوية هي إيزيس، ماذا لو نظرنا لها من زاوية أخرى؟ ماذا سنرى؟ جبل؟ امرأة أخرى؟ تجسد مختلف لإيزيس؟ هنا تصل اللعبة البصرية لذروتها، العلاقة "الهيولية" - بالمعنى الفلسفي الحرفي- للعناصر ببعضها، حيث كل عنصر هو موجود بذاته ومكتمل، وهو في نفس الوقت جزء من عنصر أكبر، هو نفسه وشيء آخر، هو ضلع هرم وشال امرأة، هو قمم أشجار، غابة وحصى طريق في مدينة في آن واحد، هو امرأة ترقص رقصة طقسية، وجزء من جسد إيزيس في نفس الوقت، تبدو اللوحة للوهلة الأولى، راسخة، مستقرة، في وقار الألوان "الترابية"، المسيطرة، لكنها في الحقيقة تتفجر بالديناميكية، كل عنصر يتحول ويتشكل ويسلم العين لعنصر آخر، ما إن يكتمل إدراكك له، حتى يتحول مُسلما إياك لعنصر آخر، وهكذا، تدفق مُستمر لعناصر لا تتوقف عن التحول وإعادة التشكل،

وبناء علاقات بصرية جديدة، لا استاتيكية هنا، ولا استقرار وسكون، بل ديناميكية جدلية مُستمرة توصلك في النهاية، في القمة، في أقصى المدى للوجه الهادئ والنظرة الهادئة لإيزيس، التي تؤكدنا تحديقة "الصقر/ غطاء الرأس"، لتأخذك لقمة شجرة "دم التنين" التي تأخذك للثور، وهكذا تعود للصعود مع العناصر المُتدفقة كأنما تسبح مع تيار مُستمر يتدفق من الأسفل للأعلى، ثم يهبط ليكرر دورته مرة أخرى.

يميل العقل دائما لاستكمال العناصر الناقصة، حين ترى رسما لنصف وجه، فإن عقلك سيعيد بناء النصف الآخر من الوجه، وهكذا، في لوحة "الراهبة" تزداد اللعبة البصرية تشويقا، ويزداد الإحساس بهيولية العناصر حضورا، فرأس وكتفي الراهبة ليسا فقط مفصولين "بلاند سكيب" عن جذعها، بل هما مؤطرين بمُستطيل ذهبي ووحدات زخرفية ذهبية، لكن عقلك يكمل جسدها رغم ذلك، ولا يرى انقطاعا، لأن المُستطيل الفاصل نفسه يذوب أغلب ضلعه السفلي في اللاند سكيب، فلا يصبح "فاصلا"، بل مؤطرا، مؤكدا للوجود البشري المُندمج وسط عناصر الطبيعة والمتباين معها في آن واحد، هناك استقرار تصميم تخلقه "السيمترية"، لكنه يعود ليكتسب تلك الديناميكية الداخلية عبر اللائقين، مساحة الأزرق النيلي التي تتحول من سطح نهر لحائط يحتضن الجسد البشري، الحائط الذي يذوب أعلاه وسط الغيوم ليصبح مدى مرة أخرى، اليدان المرفوعتان في وضع الصلاة، هل تحملان الإطار الذهبي بما يحتويه؟ كيف يمكن حشد كل هذا القدر من اللائقين البصري وسط لوحة تحمل كل هذا اليقين التصميمي؟ كيف يمكن خلق كل هذه الديناميكية وسط كل هذا السكون؟ هذه اللوحة هي تجسيد بصري دقيق لكل ما يحمله تعبير "روحانية".

الهلينستي:

كل من زار المتحف اليوناني الروماني- قبل دخوله نفق الترميم الذي لا تبدو له نهاية- ولم ير التأثير "الهندي" يطل وسط المعروضات الإغريقية/ السكندرية كلمحات



اسكتش - 18.5×10.5 سم - قلم جاف على ورق



شجرة أوزوريس- زيت على توال- 120×180سم

وثقافية عديدة مع عناصر من الواقع المعاصر وجعل لقائها طبيعيا تماما ومقبول كلية، طالما هي جميعا تسبح في الضوء الدافئ الذي تعيد الأشكال إصداره، في اللوحات التي يحرص الفنان على عدم طمس "لمس" قماش التوال، بأي عجائن أو كتل لونية، كأنما عالمة يقع "خلف" التوال وليس فوقه، كأن قماش الرسم هو لوح شفاف نزل منه على هذا الكون الكامل الذي يخلقه علي سعيد.

الشرقية والهندية الواضحة في الشخصية الهندوسية التي تذكرنا بالإله "شيفا"، الحل البصري لموج البحر الذي يذكرنا بالحلول البصرية الآسيوية، الأسد البيزنطي إلى اليمين، الخلفية الذهبية التي تمنحنا نكهة الأيقونات البيزنطية وطبعا تحيلنا "لبورتريهات الفيوم"، دائرة القداسة الذهبية حول رأس الشخص الذي يبدو وكأنه العالم كله، لكن وسط كل هذه الإحالات التاريخية والثقافية نجد عند القاعدة، في المركز، شارع مألوف لمدينة مُعاصرة، إنه يكاد أن يكون أحد شوارع الإسكندرية، بل هو فعلا أحد شوارع الإسكندرية، لا يمكنني تحديده أو تسميته، لكنني أعرفه تماما، بمبانيه، بعمود الإضاءة المُفتقد للمصباح، حيث يبدو رمز "هرميس" الأفعى المُلتفة حول العصا طبيعيا جدا في وجوده وسط شارع سكندري في عالم "علي سعيد"، هذه ميزة أخرى وعلامة مُهمة في أعمال الفنان، قدرته على دمج عناصر تاريخية

لا يمكن إغفالها، هو لم يزر المتحف فعلا، فالحضارة الهلينستية التي أسسها الإسكندر الأكبر عبر فتوحاته، شملت فارس القديمة وتجاوزتها لتشمل ما هو الآن "البنجاب" وأفغانستان، جالبة عناصر هندية وفارسية، ودامجة إياها في الثقافة الإغريقية لشرق المتوسط، خالقة "الهينستية"، التي كانت الإسكندرية القديمة محورها وذروة التعبير عنها، هذه العناصر الشرقية بقيت كامنة نوعا ما بعد سيطرة روما، ثم عادت للظهور بقوة حينما اكتشفت روما الشرقية جذورها الإغريقية متحولة إلى "بيزنطة"، روما الهلينستية بمسيحياتها ذات النكهة الشرقية الثقيلة والقوية. في لوحة "عشبة الخلود" اللوحة "الصرحية" التي تشبه صفحة من كتاب مُقدس لديانة قديمة نسيها الزمن، نرى بانوراма واضحة وكثيفة للإحالات الثقافية لفن علي سعيد، استلهم فن "رسم اللوحة المُسطحة" الروماني والبيزنطي، العناصر

حالة حصار : الطاعون

أسر الأحلام، إخراس الأصوات و"فرق تسد"، هذه المصطلحات تمثل الطاعون الذي ينهش في جسد المجتمع، يستخدمها الطغاة للسيطرة على الشعب وتحقيق مُرادهم للانفراد بالحكم وفرض القوانين كما يتراءى لهم.

قدم فريق مسرح كلية التجارة- جامعة المنوفية- العرض المسرحي "حالة حصار" عن النص المسرحي "حالة طوارئ" تأليف "ألبير كامو"، وإعداد وإخراج كيرلس سمير.

تناول العرض فكرة الطاعون، ذلك الشخص الذي حلّ على البلد ولا أحد يعرف ماهيته، ولا من أين، هو مجرد اسم. يريد ذلك الطاعون أن يصبح الحاكم، وبمجرد حدوث ذلك راح يفرض القوانين القمعية للتحكم فيما يسمى فوضى من وجهه نظره، وأن وقت الهزل قد انتهى وحاد عصر جديد للسلطة. أذعن كل الشعب لذلك الطاعون فيما عدا ديبغو، شاب طموح ووسيم تمرد على الخوف بداخله وواجه الطاعون، ولكن في النهاية وبموت ديبغو يكون قد انتصر الطاعون فعليا وأحكم قبضته جيدا على كل مُتنفس في البلد.

بدأ العرض المسرحي بمشاهد تدل على الاستقرار في الشعب "شعب البحر"، أو كما كانوا يطلقون على أنفسهم، كانت الشخصيات متنوعة ومتباينة من الناحية النفسية والاجتماعية، تمثل جميع طوائف الشعب وجميع التوجهات الفكرية أيضا، وكان هناك ما يشبه طقس احتفال حيث يجتمع الأهالي ويشرعون في التمثيل مع كبير الممثلين إضفاءً لمظاهر المرح والبهجة إلى أن يدخل غريب ما يرتدي ملابس لا تدل على أي شكل أو طائفة، ومعه مُساعدته "السكرتيرة". تبدأ أجواء المسرح في التغيير لتحضير المشاهد لرؤية حالة مُغايرة، تتغير حالة شخص من الحشد بمجرد يشير إليه ذلك الغريب وادعي بأنه أصاب بمرض يؤدي إلى الموت، وكانت أعراض ذلك المرض تشير إلى ما يحدث الآن في العالم، حيث استغل المُخرج مرض الكوفيد- 19 وقدم حالة طوارئ برؤية مُغايرة، حيث



أحمد الجوهرى

مصر



بشكل أراد به المخرج قول صراخ كثير بداخل كل تلك الشعوب المقموعة تحت نظم حكم غير آدمية، ولكن شعب البحر قرر أن يصم آذانه.

الإعداد المسرحي للنص "حالة طوارئ" هو في حد ذاته مغامرة لمحاولة مسيطرة الأوضاع الراهنة وتقديمها بشكل جديد كما فعل كيرلس سمير معد النص ومخرج العرض المسرحي، بعض تلك المشاهد المعدة كانت مختلفة عن النص الأصلي في لغة الحوار، ولكن في الأساس إن رؤية المعد والمخرج، ورؤية ألبير كامو تتفق كثيرا في متنها ولكن الكلام مختلف.

المرئيات المسرحية كانت مبعرة عن الرؤية الإخراجية وموظفة بشكل مرضٍ للمشاهد، الديكور كان عبارة عن مجموعة من "البوفات" المستخدمة بشكل تعبيرى في الأساس، والخلفية بها مكان خروج الطاعون الذي هو على مستوى أعلى

لفيكتوريا، تلك الفتاة الجميلة الحاملة التي تشبه موج البحر، وفي الوقت الذي تمرد فيه ديبغو اكتشف السر العظيم للطاعون، إن من يقهر خوفه يقهر عظمة الطاعون ومن أرشده لذلك هي مساعدة الطاعون نفسه في رسالة صريحة منها بأنها من أجل حبها تضحي بسر كهذا.

لكن الطاعون لم يقف ساكنا، استغل فيكتوريا في مقابل فرض سيطرته التامة على ديبغو ومن ثم فرض السيطرة التامة على شعب البحر، فأصاب فيكتوريا بذلك المرض حتى يخضع ديبغو لأمره، هنا قرر ديبغو بتفجير المفاجأة قال له: أعرض عليك البدل في مقابل أن تحيا هي، ومقابل أن يعيشوا أحرار أيضا، وافق الطاعون على تلك الصفقة، وبمجرد موت ديبغو أحكم الطاعون قبضته أكثر فأكثر إلى أن تم اصطياد شعب البحر بشبكة صيد، وقع شعب البحر في أسر صياد عديم الإنسانية

أن الوقاية من شر هذا المرض كما يراها ذلك الغريب هي في تمييز بيت المصابين، وفصل المجموعات عن بعضهم، ووضع كامات على الأفواه، تلك كانت تعليماته.

من ثم بدأ الغريب في طلب مكان الحاكم ورغبته في أن يصبح هو الحاكم في مقابل الإبقاء على حياته، في مشهد هزلي ساخر من فكرة الحاكم وفكرة الحكم الحالي إلى أن وافق الحاكم عن التخلي عن منصبه في مقابل حياته وحياة شعبه، ثم أصر الغريب علي وجود ممثلي القانون القدامى لأن الشعب يثق بهم، هذا الغريب أعلن عن اسمه، إنه "الطاعون".

"ديبغو" شاب في مقتبل عمره، طموح رفض تلك المأساة التي ألتم بشعبه وقرر أن يجابه خوفه ويتمرد على الإحساس بالعجز، ويقهر الصمت في مشهد رفض تام للسكرتيرة التي أفصحت له عن حبها وأنه يرووق لها، ولكن ما منعه من ذلك حبه



يكمن بداخلهم، وكانت الحركات مُتناغمة مع مستوى تصاعد الأحداث في العرض المسرحي، والتمثيل مع ذلك كان واقعيًا فيحدث هنا المزيج بين الواقعية والتعبيرية ببساطة ومن دون تعقيد.

المُخرج كيرلس سمير والمُعد أيضًا للنص المسرحي راهن على وعي شعب البحر فخرس الرهان، ولكنه كسب شيئًا أكبر هو وعي الجمهور الذي وصلته الرؤية الإخراجية ووصلته الرسالة التي أراد كيرلس قولها، استخدم كيرلس أدواته بشكل ينم عن مهارة وتمرس، كما استخدم بعض الأدوات التي تبرز مهاراته الإخراجية رغم كونه ما زال طالبًا في كلية التجارة بالفرقة الرابعة.

العرض المسرحي "حالة حصار" تقديم فريق مسرح كلية التجارة- جامعة المنوفية- ضمن فعاليات مهرجان المسرح الجامعي الطلابي، وجب التنويه بأن الذين قاموا بعمل كل هذا المجهود هم مجرد

في بعض لحظات العرض، ولكن كانت الفكرة من استخدام الإضاءة هو لحظة إظلام جميع مصادر الضوء إلا مصدر فقط يتميز بلون يميل إلى البنفسجي، يتوجه على وجه المُمثل الذي يعلن الطاعون إصابته، ثم تعود الإضاءة كما كانت، ولكن في حالة ديبغو حدث شيء مُختلف عندما أصيب ديبغو حدث له مثل باقي المُمثلين، ولكن عندما تمرد علي الطاعون، اختلفت الإضاءة من ذلك المصدر إلى اللون الأبيض مُعلنة أنه تم شفائه، هنا كان التوظيف لفكرة الإضاءة في ظل إمكانيات المسرح.

أما على مستوى الصوت فكانت الأغاني والألحان مُعبرة عن الحالة، استخدم المُعد الموسيقي نغمات ثابتة لكل شخصية مسرحية في حالة الظهور أو الكلام المُهم، وأيضًا استخدم المُلحن ألحانًا مُختلفة ومُتباينة في حالات الفرح والحزن والموت. الدراما الحركية كانت ترسم ملامح تعبيرية واضحة لحالة الشعب النفسية وأيضًا ما

من الشعب، ذلك المكان الذي يتحكم منه الطاعون في كل مجريات الأحداث، علي الجانب الأيسر للمستوى يوجد سلم يتوجه إليه المصابون والمُقدر لهم الموت حتي ينتقلوا إلى العالم الآخر، كان الفكر التعبيري مُسيطرًا على الحالة المسرحية من مرئيات بشكل عام.

الملابس تدل على مدى سلبية كل هؤلاء البشر، الألوان المُستخدمة والخامات تدل على الفقر النسبي في الحالة الاجتماعية، ولكن الأهم هو الفقر الفكري الذي تمتع به هؤلاء؛ فلبسوا ألوانًا مُحايدة تدل على عدم وجود توجه مُعين ولا وجود رأي.

الماكياج كان ظاهرًا فقط لرسم شخصية الطاعون، دهان رمادي اللون من دون علامات أو وشم أو أي شيء يدل على انتماء أو توجه، دلالة على أن الطاعون يمكن أن يكون أي شخص.

الإضاءة كانت هي المُحرك الرئيس في العملية الإخراجية، ورغم الأخطاء التقنية



طلاب في كلية التجارة، غير مُتخصصين
في دراسة الفن، ولكن مُحبين للفن بشكل
أظهر إبداعهم.
يُعرض أيضا ضمن فعاليات المهرجان
القومي للمسرح المصري في دورته
الخامسة عشر على مسرح السلام يومي
الأحد والإثنين على خشبة مسرح السلام
في تمام العاشرة مساءً.





Desmond Morris - The Courtship- oil on canvas - 137.5 x 96.5cm. - Painted in 1948

طقوس التأويل الحكواتي: بدويون في المدينة!

الجزء الرابع

كما أشرتُ في الحلقة السابقة لم يبق الحكواتي أسيراً للطقس المعروف. ولكي أكون عملياً سأتناول الموضوع بطريقة تطبيقية:

عام 1998م قدّم مُحترف صحراء 93 في بلجيكا عروضاً حكواتية حملت عنوان "بدويون في المدينة"، وترحّل بها في المُدن قاصداً "أيّ مكان". فدخل بيوتا ومقاهٍ، وصعد مسارح، وحطّ في كنائس ومراكز ثقافية وصالات معارض تشكيلية.

حكواتي ومُمثلة ومُمثل ومُوسيقي انطلقوا في جولات باحثين عن كودات جديدة ووسائل عرض تصل للجُمهور بلا مُبرمجين ثقافيين يلعبون كثيراً دور الرقيب على العروض الفنية ودور الوصيّ على المُشاهد الذي يحدّد له ما يجب أن يرى وما لا يجب. راحوا يترحّلون طارقين الأبواب بحثاً عن مكان يستضيفهم وقلب يفتح عليهم بمُقابل أن يقدموا ما يملكون. ولم يكن ما يملكون سوى عروض "مسرحية" مُترحلة.

عرض سمر في مُقابل الضيافة. هكذا كان الشعار. أكتب "مُترحلة" وأشدّد على "الترحّل". ذلك أن الترحّل موضوع تطوّر عندي من جذور هجينة فيها من التأثيرات الثقافية بقدر ما فيها من خلفيات كاتب السطور وحياته الشخصية.

فتنقّل في المنافي من بلد إلى بلد ومن مدينة إلى أخرى واستحالة بيتي ووطني وبطريقة حرفية من موقع ثابت على أرض إلى حقبة مُتغيّرة ومُترحلة دفعني للبحث عما يعيد تأسيس نفسي كلما تأبطت بيتي "حقّيتي" ورحلت. حالة الترحّل وتحول ما هو ملموس إلى رمز أو فكرة افتراضية؛ ألغى لديّ مبدأ الاستقرار المادي إلى الأبد ودفعني للبحث عن طرق إبداعية تقبل غياب المكان المُناقض لمبدأ أساسي في العرض المسرحي. فالمسرح "كان" يفترض مكاناً ثابتاً وبنية تحتية فيما ينفي الترحّل ثبات المكان ويجعل البنية التحتية مُستعصية.

كان ذلك الجانب الشخصي الأوّل من الترحّل. أما الجانب الثاني فهو الحالة الأسرية للكاتب.



حازم كمال الدين

العراق / بلجيكا



لقد عمل والدي في مجال هندسة مساحة الأراضي في وزارة الإصلاح الزراعي العراقية منذ ثورة 14 يوليو عام 1958م، مما فرض عليه التنقل من مدينة إلى أخرى، ولفترات طويلة نسبيا حسب مقتضيات المهنة. هكذا رأيت بيتنا ينتقل بحكم عمل الوالد من مدينة إلى مدينة، ومن شاحنة نقل إلى شاحنة في حالة تركيب وتفكيك لا هوادة فيهما. فالانتقال يعني تفكيك أثاث البيت وإعادة تركيبه في منزل جديد. الحلة، التاجي، طوزخورماتو، الكاظمية، الخالص، اللطيفية، الحلة، الكوفة، بغداد، الحلة، كربلاء، بغداد.. المنفى!

الجانب الشخصي الثالث من الترحل هو الحكواتي الديني. فقد أتخم هذا القصاص المترحل طفولتي وفتوتي وشبابي.

بمقابل الدوافع الشخصية الأنفة الذكر والتراتيل الدينية والصوفية والكراكوز، وإبداع فريق العمل والمشاهد وجدت إبان دراستي وعملي في بلجيكا وشائج غربية مع مفهوم الترحل ومعالجاته الفلسفية والجمالية، وأخص بالذكر هنا عربة ثيسبس الشهيرة "القرن السادس ق. م"، وترحلات مولير في أعماله المسرحية 1643-1658م وبعض مياديء الهابننج. عودة إلى ترحل المحترف في بلجيكا وعروضه فقد قدمنا عددا من الحكايات لقاء ضيافة منحها المضيف. أعني أننا لم نكن نشترط عليه تهيئة مسرح ما. فالحكايات وضبت بطريقة تسمح بتقديمها في مختلف الفضاءات.

قدم العرض الافتتاحي في بيت كاتب السطور وترحل من هناك إلى مواقع تشكيلية- المتحف الوطني للفن الحديث Mukah، وجاليري De Zwarte Panter- وإلى مواقع ثقافية- مراكز ثقافية، المكتبات العامة- وعرج على بيوت الناس- صالون بيت، مطبخ، فناء، غرفة نوم، حديقة- وغير ذلك.

عشرات العروض في عشرات المواقع في ترحلات اكتشفت كل موقع بطريقة أنتجت قراءة جديدة للعرض والمكان وللمساهمين في العرض.

لقد تعامل الفنانون مع الأمكنة باعتبارها كائنا حيا متغير الأبعاد والقراءات. وكانوا

على الصالة إلى قبة مسجد. أو يتحول أطفال الجيران الذين تسلقوا جدار الحديقة وراحوا يعاكسون الجمهور والممثلين إلى قبيلة من الجان تحت الرمال.

تسع حكايات أهملنا فيها المظاهر الحكواتية المتحفية بقدر ما أهملنا دراماتورجي الأسباب والنتائج الغربي وسلطنا فيها الضوء على الخصائص الشفاهية وتأويلاتها.

كان مصدر الحكايات هو القصص الشعبية، والميثولوجية، والتراثية الغارقة بالجن

يعيدون ترتيب مشاهدهم المسرحية بناءً على دراسة عضوية للمكان. أي أنهم كانوا يصغون صوتيا وصوريا وحسيًا ونفسيًا للمكان وصاحب المكان ولا "يستخدمونه" كأداة لأغراضهم.

حينما تتأمل المكان من دون أحكام مسبقة فإن الأخير يفتح لك ذاكرته وأسراره. فتتحول فسحة في نادٍ ليلي خارجة عن الفضاء الحميمي للحلقة مشهدا تتجسد فيه حرب أدواتها الموسيقى والأضواء والقناني والأقداح. أو يتحول مطبخ مفتوح



الغرائبي.
بما أننا عملنا بمنهجية على مُخالفة تلك التوقعات؛ خلق ما قدمناه قراءة طازجة لمن لم يخضع للكودة الغربية، لكنه ولد التباسا لدى الجمهور المُدرَّب على تلك المرجعيات. وبذلك واجهت الخيبة من أتى أملا أن يخلق في أحلام ألف ليلة وليلة الإيروتيكية والغرائبية.
لنتابع تطبيقيا ما حدث في مسرحية "ساعات الصفر".

المسرحية لم تبدأ.
فما أن وصل الجمهور حتى أدخلناهم فرادى إلى بيت كاتب السطور الذي أُحيل مدخله أنقاضا تقتضي منه أن يبذل جهدا ليشق طريقه إلى الداخل. حين تنتهي الأنقاض تطالعه ستارة عليه أن يفتحها ويدخل ليجد نفسه في فسحة مُعتمة تقود بدورها إلى فسحة أخرى مُضاءة بشموع وامرأة تقدم شايا بالنعناع بصمت، وابتسامة إيروتيكية

لقد كان شعارنا هو الالتباس والترحل بين الإنسان ومرجعياته الثقافية وإشهار الأسئلة حول كوداته وكوداتنا الثقافية. لكن ترحلاتنا ما بين الإنسان وما يعتمل داخله لم تكن تدخلًا عنيفا ولا تربويا ولا علاجيا. لا. لقد كنا مسكونين بطريق السُخرية الشاعرية.

هكذا، ومن خلال التركيز النقدي على الحكايات الشفاهية وسياقاتها الثقافية كان ثمة حجر يسقط كل مرة ليهز ركود بحيرة التهليل الغربي للاستشراق، ويكسر زجاج الزنانات الشرقية الدونية للغرب أو المُشبعة بالحنين. وبذلك الطرق ذهبنا بالمُشاهد إلى مفازات دراماتورية لا متوقعة. ففي اللحظات التي كان يعتقد فيها أنه بدأ يقرأ العرض مُستندا إلى مرجعية مُؤتمنة تمكّنه من فك الكودات يكون قد دخل في أزمة مع كوداته التي عرّفت الشرق بالجنس، والسحر، والغناء، والعالم

وبكائنات "خيال علمي" أوهمت الكثيرين بأنهم أمام قصص "ألف ليلة وليلة" أو فوق بساط ريح شاعري. لكننا في واقع الأمر كنا نترك عنف الميثولوجيا وسورياليتها تربض ما بين الطيّات.

لقد تقدم العنف والقسوة كبديل عن خيالات المرجعيات التقليدية في الشرق والغرب. كما تعاملنا مع الثقافة الشفاهية على أنها أسلوب فني يتنكر للطرق القديمة للحكاية، طرقات النوستالجيا، والاستشراق والـ

exotic. وحاولنا بذلك وضع المراجع المعرفية الغربية المؤسسة على إرث الاستشراق عن الشرق في موضعها الصحيح حيث يتم اقتطاع الحكاية الشرقية من سياقها لوضعها في سياق آخر، أو يتم تبسيطها أو تسطيحها أو أدلجتها أو تقديمها بما يتفق مع الموضة، أو لكي تستجيب لحاجات وسائل الإعلام المشروطة بالتبسيط والوضوح.



فيما يتناهى إلى سمعه عزف وغناء غرائبي. بيده قدح الشاي يدخل صالون البيت الذي صمّم على منوال بيوت القصب القديمة الواقعة جنوب العراق ولم يكن لديه خيار سوى أن يجلس فيما يشبه الحلقة مع بقية المُمثّلين وكان لا يتجاوز عدد المُشاهدين 20 بأيّ حال. المسرحية لا تبدأ.

بل يستمر الغناء وكأنّ ما يحدث كونسرتا. أمرٌ أحال المُشاهد إلى الأكليشييات التي اعتاد أن ينظر من خلالها إلى الشرق. وإذا لم يتوقف الغناء بعد فترة أصابته حيرة دفعته للتساؤل:

* هل أنا في المكان المطلوب حقاً؟

* هذا كونسرت وأنا قادم لمُشاهدة عرض مسرحي.

* ربما المُخرج/ المؤلف "الأجنبي" لا يجيد اللغة وأعلن عن العرض بطريقة خاطئة.

* آها! هذا هو الشرق الحقيقي حيث الأشياء عصيّة على التعريف والتجزئة الغربية.

أو بدأ بإضافة كودة جديدة تقول: إنّ "من طبائع المسارح الشرقية أن تبدأ بمقدمة موسيقية طويلة".

استغرقت المُقدمة الموسيقية حوالي عشرة دقائق، تلاها المشهد الأوّل الذي وضع المُشاهد في لجة التصورات الغرائبية عن الشرق وبطريقة مُبالغ. بخور وضباب في صحراء وأشياء أخرى. ثم لحقته مشاهد أخذت على عاتقها تخريب تلك التصورات عبر إدخالها أقنية وهمية توحى له أكثر أنّ الشرق هو بالفعل ما تعلمه وفقاً لمرجعياته قبل أن يجد نفسه في حالة تدفعه إلى وضع مرجعيته جانباً والانفتاح على الكودة الشرقية. وبذلك الطريق قدّما صورا لا تداعب تصوراتهِ عن الشرق، لكنها لا تبعث فيه الإحساس بأننا نقوم بمُناظرة فكرية أو

إلقاء بيان عن الشرق أو الاستشراق. لقد تمتعنا مع المُشاهد بتبادل الحكي في إطار علاقات الشرق الحقيقية المُلتبسة في المجالات الغريزية، والسحرية، والشفافية، والشاعرية، والوحشية، والانفعالية، والتداعيات وما لا يمكن وضعه في كلمات بل يمكن تقاسمه روحانياً.. إلخ.

أما على صعيد تأويل الراوي فقد بحثت المسرحية في العلاقات بين التداعي الشرقي الحكواتي وتراثبية الأسباب والنتائج الغربية في بناء الحدث. لقد اعتمدنا فيما اعتمدنا على العلاقة بين أنماط التمثيل البدئية وأنماط التمثيل المعاصرة وما ينجم عن لقاء هذه الأنماط على المسرح. بمعنى أوضح أنّنا ركّزنا في بحثنا على الاتجاه الذي يسلكه الراوي وآليات تحوله إلى مُمثل، وآليات تمرده على أشكال التمثيل السائدة والأعراف والتقنيات المسرحية الأخرى، هدفنا في



والمُعاصرة فضاءات التطور الدرامي الذي لم يحدث من خلال النص أو الشخصيات أو الأحداث كما أسفلت، وإنما من خلال:

* كشف الوعي الغربي للشرق. أي أن تطور العرض المسرحي كان يتمثل في التحول من تقديم الكودة الاستشراقية إلى تقديم كودة الشرق. فمُنذ افتتاح المسرحية ينمو العرض عن طريق تقديم الشرق حتى الوصول إلى لقاء الشرق الحقيقي والتباساته الماثلة في العنف، والرقّة، والسحر، والعاطفية، والتقاليد الشفاهية.. إلخ.

قد اشتغلنا على تلك العناصر عن طريق التغريب لتتحول قصصنا الشرقية، بغواياتها الإيروتية وطقوسها الروحانية إلى سيرة ذاتية غرائبية مشحونة بالاغتصاب والتعذيب تدفع الجمهور أحيانا للاستمتاع بما لم يكن يتوقع أن يستمتع به: مثلا يداهم المُشاهد نفسه على حين غرة مُتلبسا بالتمتع بمشهد تعذيب صورته الخارجية استشراقية إيروتية. وكان هذا يحدث لأننا حولنا حكايات "ساعات الصفر" عن الجن والإيروتيك والروحانية إلى سيرة ديكتاتور غرائبي مهووس بشهوات ممزوجة بالدم.

الراوي وشدة انتباهه للحظة المُحيطة به. في ساعات الصفر كان الأمر شبيهاً بذلك: فالتصاعد الدرامي لم يكن تصاعداً لتوتر العلاقات بين الشخصيات أو الأحداث أو تحولات أحد هذه العناصر. وإنما كان يتموضع في مفاجئة الانتقال الارتجالي الآتي من حكاية إلى أخرى، وفي العلاقة اللامتوقعة مع الفضاء، وفي ثنانيا الجودة الفنية للراوي وتحولات طرائق التمثيل التي كانت تنتقل من الطقوسية إلى القصصية، إلى التشخيصية، إلى الاندماج في الشخصية، إلى الانفصال عن الشخصية، إلى التمرد على مفهوم التمثيل و.. إلى العودة إلى الراوي.

كان هدفي أيضا هو مُجابهة التراثي بالمُعاصر، والأصالة بالتأويل؛ مما دفعني أن آخذ منحى الإخلاص للأشكال الحكواتية القديمة "المينيمالية" قدر إخلاصي لتأويلات العرض الحديثة: في الشرق حيث يتم تحديد قيمة العرض انطلاقاً من جودة الحكواتي، وفي الغرب حيث تُعتمد التطورات التقنية كقيمة فنية. في ساعات الصفر احتلت المُجابهة بين التراث

ذلك طرح الأسئلة التالية: هل من الممكن أن "يموت" أسلوب تمثيل أو طريقة عمل ما؟ هل تتقادم الأساليب الفنية ويتجاوزها التاريخ؟ هل تبلغ الأساليب الفنية من العمر عتياً بحيث لا تعود مناسبة للحاضر؟ ومن يحدد تقادم أسلوب ما وتجاوز التاريخ له؟ من ذا الذي يورخ لقوانين العمل الفني ويمنح هذه الطريقة في العمل لا تلك حق الخلود؟ عموماً: من يحدد التطور الفني لفترة زمنية مُعينة؟ الموضة؟ الاقتصاد؟ السُلطة؟

عندما ننظر إلى الحكواتي العربي نرى أن بناء خط التوتر لديه لا يتم عن طريق توتر العلاقة بين الشخصيات، ولا تازم الأحداث أو الصراع على الخشبة في مشهد أو حالة ما. في طقوس التعازي على سبيل المثال نحن نجد أنفسنا أمام قصة معروفة وقديمة تعاد روايتها كل عام عن طريق الراوي. الحبكة هي ذاتها عاماً بعد عام، لذلك لا يتم التصاعد الدرامي عن طريق بناء الحكاية نفسها. وإن كان ذلك يحدث جزئياً. بل عن طريق علاقة الراوي بالجمهور وبالظروف المُحيطة بهما: السياسية أو الاجتماعية. بمعنى آخر أننا نجد تعريف التصاعد الدرامي للحكاية الحية المُعادة في كفاءة



* تحولات المكان.

تركز خط التوتر الدراماتيورجي في ساعات الصفر على العلاقة بالفضاء المسرحي أو اللامسرحي والتوتر الناتج عن تلك العلاقة. يومها لم يكن المشاهد هو الوحيد الذي يلعب الدور الفاعل كسينوغراف وإنما المكان أيضا! فمن ثانيا الفضاءات الحميمة التي يمنحها مضيف ما كان الممثل ينمو في الفضاء عبر التعرف عليه، والحوار معه، ومن ثم الغوص في مفرداته، و"التآخي" معه، وتغريبه، وتغريب نفسه عن الفضاء، ودمج عمليات التغريب هذه في آليات عمله. كان الممثل يسائل الفضاء، مسائلة تترك آثارا واضحة على ما نسميه "مسرحة" الحكاية.

* تفاعلات البنية بين النص الشرقي المرتجل والعرض الغربي الثابت. بمعنى إبداع وسائل تجعل الحوار ممكنا بين الشرق والغرب كمثل تقارب تراث القرون الوسطى الغربي الارتجالي مع الفنون الشفاهية الشرقية وترجمة التقارب العملية إلى اتحاد الكوميديا دو لارتى مع فن الحكواتي!

* توازنات ولا توازنات المستوى

البصري والنصي للعرض.

أي البحوث المتركة على تفاعل الممثل الجسدي corporal والحواري verbal الذي ركز على الهارموني بين الصمت والحركة. في السرد وفي الفعل- وتحولاته اللاحقة إلى لا توازن، أو افتراق أو تجاور أو تناقض، أو مجابهة. إن أشكال السرد التي أعرفها والتي طلبت من الراوي تشخيصها كانت تتوازن مع البعد التجريدي للممثل الجسدي ولا تتوازن أيضا.

فمثلا كان كل صخب الحكواتي التشخيصي يتوازن موضوعيا مع "مينيمالية" الممثل الجسدي التجريدية. فالأخير كان يتعامل مع طاقاته الداخلية الباطنية، الجنسية وعلاقاته الكيمائية بطريقة لا تضع الجسد في موضع الأداة التعبيرية أو الوسيط بين كودة وأخرى. إن طغيان السحرية والجنسية على خشبة المسرح هو المعادل الموضوعي الذي أردناه للكلام. أما تأويل هذه العلاقة فلم يكن تأويلا حرفيا، ولم يأخذ طابعا عدوانيا أو تعليميا، بل طابعا شاعريا ساخرا يسمح للمشاهد الغربي بالدخول أمنا إلى المادة التي أردنا تقديمها.

بعد أن ترحل الحكواتي في المدن والقرى، وانفتحت له القلوب والبيوت، وبعد التعامل العضوي مع المواقع اللامسرحية وطاقاتها الخفية حصلنا على مفاتيح جديدة لحكاياتنا أغنت وعينا للعرض وأخرجت المشاهد من معطف المتلقي السلبي.

كيف اغتينا؟ كان لا بد لنا في ترحلاتنا أن نكتشف كل موقع للعرض بطريقة تسمح للمشاهد المسرحي أن يولد في ذلك الفضاء بطريقة عضوية أو طازجة. ولم نكن منفذين سلبيين لما يقترحه المشاهد/ المخرج ولم نفرض سلطتنا المعرفية. بل تعاملنا معه كما يتعامل ممثل مع مخرج. فأصغينا ونفذنا واقترحنا وكيفنا أنفسنا شعارنا هو أننا كمثل الماء نأخذ شكل الإناء الذي نوضع فيه. وهذا سمح للعروض أن تكون بكرة في كل مرة رغم أنها تقدم ذات الحكاية المعادة.

كيف خرج المشاهد من معطف التلقي؟ عندما ذهب المسرح خارج مكانه المعهود تولدت لدى المتلقي "المضيف" الذي منح المسرح فضاءاته رغبات في أن يكون خلافا وأن يلامس دواخل لم يختبرها في ذاته من قبل. وقد لعب المتلقي يومها دورا أساسيا كسينوغراف ومخرج مشهدي! أمر



والعجر يجوبون الصحارى ولا يصبحون كائنات مدنية. الترحّل والهيّام هي فصيلة دمهم المفقودة في "المختبرات" الثقافية المتمدنية. أمّا إقامتهم وثباتهم في مكان أو موقع ما فهو ثبات مؤقت على الدوام. شكل من أشكال تذوّق الحياة من بعد آخر، أو شكل من أشكال الصمت في مسرح صخب فيه الصور والخيالات والأصوات. الحالة البدوية هي حالة حركة جغرافية وجسدية وروحية وطقوسية. بحث دائم في كينونة اللقاء مع الآخر. مع عادات أخرى، ومع أديان أخرى، ومع جنس آخر، ومع فضاءات أخرى ومع مواقع أخرى. من يبحث في المسرح عن فضاءات لا عرفية للواقعة المسرحية وعن جمهور غير مُستعد وغير راغب في الخضوع لغسيل دماغ الكودات المسرحية الشائعة نطلق عليه اسم "الباحث في الحلقات البديلة أو الطليعية أو التجريبية" وهي حلقات تسمح له أن يحتج وبطرق جذرية على الأشكال والمضامين كما أنّها حلقات ذات أفكار وتساؤلات تخص أساسيات

إنّ المثقف الحر، الذي أفضل تسميته بالبدوي، يرفض الخضوع لقوانين مفروضة عليه أو تعيق تدفق عمله الإبداعي. لا تفعيلات الشعر ولا تقنيات المسرح القابلة للاختفاء أو نوتات الموسيقى أو إطارات الجفاف أو زيت اللوحة. البدوي أو المثقف الحر يعيش كما الطبيعة البكر ولديه إيقاع تلقائي يدفعه للتنقل لا إلى الركون، للحركة لا إلى السكون، للتنوع لا للواحدية، ويدفعه للتشابه كما الاختلاف. وهو بهذه الصفات يتمرد على سكونية المكان الجغرافية أو المعمارية وينتقل من فسحة إلى فسحة أو من واحة إلى أخرى. أحيانا قد يثبت في مكان ما لفترة أو يتوطن بشكل مؤقت إذا ما وجد شراكات تشدّه إلى محيط عابر أو إذا التقى شراكات روحية أو عضوية أو عاطفية أو عقلية. وقد يرتبط أحيانا حتى بالمؤسسة الرسمية- الجمالية أو المدنية أو الدينية أو السياسية- فيعمل معها، أو بالأحرى يعيش تجربة داخل ذلك الإطار. لكنها في كل حال تجربة مؤقتة. لأنّه لن يرضخ لوباء التدجين المؤسساتي. أنت تعرف أن البدو

ولّد لديه فرحا ودهشة وهو يقرأ فضاءاته الحميمة قراءة جديدة كأن يؤثثها بما لم يفكر به من قبل أو أن يسمح لغريب بدخولها وملاستها. أما رغبته بتوزيع العرض ليلائم الفضاء الذي كان في ذهنه فقد دفعته لأن يصبح سينوغرافا، وما ساعده في تحديد الأماكن التي ستجري فيها المشاهد المسرحية هو نحن المُترحلون الذين منحناه باقتناع تام سلطة المُخرج، أما دراسته لأسباب اختياره فضاءات المشاهد فقد جعله في موقع الدراماتورج. المشاهد إذن أصبح مُخرجا وسينوغرافا في عروضنا "بدويون في المدينة"!

طقوس ترحال الحكي:
ليس الكلام شفاهايا فقط. الفضاء شفاهي أيضا!
اعتمدت فلسفة الترحّل لدينا على موضوع أساسي سمّه المقاومة! مقاومة التوطن أو التدجين أو الاحتواء أو الثبات أو التأطّر في مؤسسة، أو داخل نوع فني، أو مُحدّد ثقافي أو جمالي.



في رحم الام. إذا أراد الجنين أن يسيطر على الفضاء في الرحم ويقرر له ما يجب أن يحدث فهو في الحقيقة يخرب عملية الحمل بما فيها نموه وصحته. وإذا جرب أن يخضع خضوعاً مطلقاً لفضاء الرحم عندها سيعيق تطور نفسه الطبيعي إلى طفل ويتفوق في فجوة ما من الرحم. ولكنه حين يصغي للفضاء "عضوياً، نفسياً و غريزياً" فسيفتح الفضاء له أسراراً وسينمو الاثنان ليأخذا شكل بعضهما البعض. فالرحم يتسع والجنين يتمدد بمقدار ذلك الاتساع. في تلك التجارب كانت اسئلة المُحترف تتمحور حول العلاقة بين الفضاء اللا مسرحي واللقاء الحميم مع الآخر ومواد عرض المسرحية القابلة للتفكيك. قدمنا مسرحية "ساعات الصفر" في مهرجان المسرح العالمي في إنجلترا عام 1998م الذي نظمته جامعة ويلز في مكتب الملكة المتروك منذ أزمان. ولدى دراستنا للفضاء المتروك اكتشفنا أنه من الممكن لنا أن نبو كُهرجين في حضرة

لمختلف أنواع الكودات أن تكون، أو أن تتكون، أو أن تلتقي، وأن تتفاعل. عملنا على خلق مسرح مُنتقل مطواع في الحركة قادر على تكييف نفسه في أيّ موقع ويحاور المحيط حواراً خلاقاً مُنسجماً مثل ماء يأخذ لون وشكل الإناء: لونه أزرق أو ضبابي، عميق أو طويل أو قصير، قدحا كان أم كشتبان، سطلا أم كيس نايلون، دمية أم فراش مائي. وبهذه الطريقة عملنا على أن يخلق العرض المسرحي نفسه من جديد في كل موقع مكاني عام أو خاص، جماهيري أو غير جماهيري. تركّز الموضوع على كيفية التعامل العضوي اللاتسلطي مع حيوية أو ديناميكية الفضاء، وديناميكية الجمهور وديناميكية الزمن. وركّزنا على كيفية منح النص مرونة وبلاستيكية في بناء نفسه عبر علاقته مع المُمثل، ومع المشاهد، ومع الفضاء بحيث تعطى فسحة كبيرة للارتجال في العرض. ارتجال المشاهد، والفضاء والعرض-مُمثل أو موسيقي أو راقص. يمكن مقارنة هذا الموضوع مجازاً بالجنين

العملية الإبداعية ونتائجها. بحيث يستطيع الإنسان- فنان أو مُشاهد- أن يعلن عن موقفه من "الحلقات التقليدية للمسرح". يجب أن أسارع هنا بالقول: إن تسميات "تقليدي.. بديل.. طليعي" التي تفرّق بين مدارس واتجاهات الفنون المتنوعة هي تسميات كاريكاتورية إلى حد ما، وتؤكد على التفكير بطريقة الأسود والأبيض الأحادية. إذ من يقرر أن هذه المادة الفنية أو الإنتاج الإبداعي هو أفضل من ذلك الإنتاج؟ ولهذا أرجو أن يفهم استخدامي لهذه التسميات على أنه تحديد تقني فقط. إذا ما وضعت فكرة البدانة الجوانية إلى جانب الفكرة الجوانية للمسرح الطليعي والحلقات البديلة للبحث في الفضاء ستصل إلى مُحترف صحراء 93 ومشروع "بدويون في المدينة".

الفضاء البدوي: إلى جانب إنتاجات المُحترف على خشبة المسرح بأشكالها المُعاصرة، بحثنا في فضاءات "لا مسرحية". في مواقع تسمح



جسدية متنوعة تسمح للتأويل أن يأخذ مساراته الخاصة: تأويل جسدي للحكايات تجد فيه تشخيصاً يعتمد لغة الصم إلى جانب تجريدي يقدم الرقص المعاصر بالقرب منه حركة عارضة هائلة السمينة والحجم تقدم جماليات "لغة الشحم" وإلى جانبها راقص بوتو يعري الروح يقابله ممثل كوميديا دو لارتي التوازن بتوازنه الخطير وإيماءات ممثل الماييم الجسدي والتأويل البصري لمهرج سيرك يحاور راقصة شرقية. باختصار مختلف المدارس الجسدية إلى جوار بعضها البعض وهي تنسجم، وتتماهى، أو تعيق عمل بعضها أو غير ذلك.

يتكون "مقهى القطار العاطل" من طابقين: الأرضي والأول.

في الطابق الأرضي ثمة عربة قطار خشبية قديمة سيتم فيها مقابلة مختلف الأنظمة

في أحد المقاهي. وإذا ما تزال القهوة دافئة، يشرعون في البحث عن نقطة لقاء مع الفضاء الجديد.

"مقهى قطار التمهّل" The train of slowness التي كانت مُلتقى المسرح الفلاماني الجديد- مُختبر التأليف المسرحي الفلاماني المعاصر- في سبعينيات القرن الماضي أصبحت مركز اللقاء. في ذلك المقهى ستأخذ القصص طابع التأويل.

لن تبقى الأصالة الشرقية أسيرة الطقوس والسياقات الشفاهية فقط. فمن خلال تقسيم العروض الشفاهية إلى عروض في موقعين في آن واحد سيمنحان الشفاهية طاقة جديدة. في الفضاء الأول سيكون هناك حكايات وفي الآخر سنرى فضاءً يزخر بمختلف العارضين وبأساليب متنوعة يتعاملون من خلالها مع لغات

ضيوف سيدخلون لزيارة مكتب الملكة، وتحول العرض إلى رقص وغناء وحكي يريد أن يذكر المشاهد بتاريخ ذلك العرش والملكة. ولكن حين قدمنا العرض في المتحف الملكي لوسط إفريقيا Royal Museum for Central Africa في بروكسيل اتفق العارضون على أن يختبأوا في جوف التماثيل أو خلف الأقنعة العملاقة وفي البيوت الصغيرة أو الخيام فبدأ وكأن التماثيل والأقنعة والبيوت هي التي تحكي وتغني. في جاليري الفنون التشكيلية Zwarte panter صار العارضون شخصيات داخل إطار اللوحات المعروضة في الصالة وكانت لوحات كبيرة جداً.

بين الإقامة والترحال تلتقي أصول مسرحية شرقية وغربية. البدو يحطون



التعامل مع الفضاء اللا مسرحي ومداخلة الأنظمة الفنية مع بعضها البعض بهدف مُساءلة الأصالة: فهل تزول مدرسة فنية أو نوع فني؟ وهل نحن مُخلصون حين نقول هذا العام: إن طريقة دوكرو تقدمت وفي العام الذي نحتفل بمئويته نقول: إنه حي؟ المسرح السياسي ميت في هذا الموسم لكنه حي في الموسم القادم؟

بيت القصب:

بيد أن حلم البدوي لم يتوقف. لقد ولدت الضيافة التي حصلنا عليها حاجة لردّ كرم الضيافة؟ موقف الشرقي في ردّ الجميل دفعنا إلى التوقف عن الترحال والتفكير بطريقة لاستقبالهم في بيوتنا. ثمة حاجة لفضاء ينتمي لنا يدعى إليه أهل البلد أو الوافدين إلى البلد لتبادل العروض معهم بعد أن منحونا إمكانية تقديم تجاربنا: ساعات الصفر، وشجرة الأحزان،

لا إضاءة سوى إضاءة التليفزيونات أو البروجكتورات التي تعرض مشاهدا مُختلفة.

في الطابق الأول ثمة صالة صغيرة تُقدم فيها الحكايات الشفاهية الطقسية التي يتم فيها التأكيد على أصالة القص الشفاهي وخصائصه الأصلية التي سبق وأن تناولتها. يتم استقبال المُشاهدين في هذا الفضاء كما يحدث ذلك في المضاف العراقية، فيجلسون بدون كراسي في فضاء طقسي، وفي حلقة صغيرة مع المُمثلين. ما يربط كلا الطابقين هو الموضوع الذي يلتقي ويفترق، والمُوسيقى والفيديو. في الاستراحة يتبادل الجمهور المواقع، فمن كان في فضاء الحكواتي يذهب إلى فضاء المسرح الجسدي وبالعكس وهكذا تُعاد الحكايات مرة أخرى.

الموضوع الرئيسي الذي عملناه في "مقهى القطار العاطل" هو التدخل المُباشر في

المسرحية الجسدية التي أسلفت، حيث يقدم كل نظام تأويله الخاص لحكايات "ساعات الصفر"، الشفاهية. في تلك المقطورة القديمة ثمة كابينات مُتقابلة تمنح المُمثل إمكانية التعامل مع المُشاهد باعتباره فردا وليس جماعة، وخارج المقطورة ثمة فضاء مسرحي هو طاولة مشرب طويلة جدا خلفها بائع المشروبات والمُوسيقي، وجزء من عربة القطار.

تستطيع عين المُشاهد أن تركز على مُمثل واحد وأسلوب جسدي واحد كما تستطيع أن تتابع بقية المُمثلين من خلال تليفزيونات صغيرة موضوعة في كل كابينة داخل المقطورة وهي تنقل حينا مشاهد حية مما يحدث في الفضاءات الأخرى، وتقدم حينا مُونتاجا بصريا لمُختلف المشاهد، كتعقيب على الحدث الجسدي، أو كنقد ساخر، أو كإضاءة بطريقة تجعل الفضاء المسرحي يضيء الطابع التكنولوجي للقطار العاطل.



والعدادة.

يومها قرعت طبول الحرب في العراق فأيقظت فينا طريقاً آخر! من أتون التحضيرات لغزو العراق والتناقض المروّع في المواقف من الغزاة انبثقت فكرة مُتناقضة مع نفسها: أن نسمح للآخرين أن يدخلوا بيتنا، دون أن ننسى أننا سنصبح مُضيفين في مكان نحن ضيوف فيه!

فتح كتاب السطور بيته فصار "تكية"، تستقبل المُعزّين في مأتم يرحّب بولادة طفل اسمه تفسّخ ذلك الوطن. "المأتم" كانت اسم تلك السلسلة من العروض التي ابتدأت يوم 22 مارس 2003م وتوقفت يوم 30 يونيو من نفس العام. وهي سلسلة عروض يومية تفاعلية انفتحت على كل شيء ولم تقتصر على الأدب والفن فقط.

تعاملت العروض مع فضاعات البيت بكل الطرق المُمكنة. غرف النوم استحالَت إلى قاعات كونسرت، صار الحمام صالة عرض سينمائي، المطبخ صار شيئاً والحديقة شيئاً آخر... إلخ. ردّ الفعل الفني ذلك أوصلنا سريعاً إلى فكرة بناء شيء يعود إلى أصالة

تراثنا لنفتحه للغرب كمضافة. فبنينا "بيت القصب" وجاء قصاصون، وراقصون، ومُمثّلون، ومُوسيقيون وتشكيليون وسينمائيون وشعراء.. إلخ.

عندما بنينا بيت القصب في قلب المركز العالمي للفنون والثقافات "دو سينجل" كان هدفنا موجّهاً لاستضافة أهل المدينة وتبادل حكاياتنا وحكاياتهم. وحين حلّ فنانو المدينة ضيوفاً علينا حصلوا على أولوية تقديم عروضهم وتأويل بيت القصب وما يحيط به جرياً على العادات العربية التي تقول: "يا ضيفنا لو جئتنا لوجدتنا نحن الضيوف وأنت ربّ المنزل".

لم تكن عروض بيت القصب امتداداً فقط "للمأتم" في مهرجان المسرح السنوي البلجيكي الهولندي 2002-2003م. فبيت القصب هو "أقدم نموذج للمعمار المدني في التاريخ". إنّه أوّل مدرسة في التاريخ، وأوّل محكمة، وأوّل مُستشفى، وأوّل مكان لسرد الحكايات وتبادل الآراء وفصّ الخصومات. وبيت القصب هو ذات البناء الذي ناداه جلعامش والذي محاه صدام حسين يوم جفّف الأهوار. بيت القصب أثر

فني بحد ذاته وليس ديكورا لمسرحية. هكذا رأيناه وهكذا أضاءه الآخرون وأعطوه موقعا في قلب مركز الفنون العالمية "دو سينجل" ليكون لقاءً معمارياً بين تاريخين يمثلان الأصالة: معمار قديم من القصب، ومبنى يمثل أصالة ما بعد الحداثة.

في باحة المركز استقبلنا الجمهور كما استقبلهم السومريون في المضافات. فقدم الضيوف عروضاً من مُختلف الثقافات والاتجاهات، وكيفوا فضاء البيت في الاتجاه الذي أرادوا، وافترشوا الأرض، أو جلسوا فوق سجاجيد، أو اتكأوا على وسائد أو تمددوا فوق أرائك مغربية... كلّ عرض بما حمل!

هنا تكتيف تطبيقي لأحد عروض بيت القصب وهو مسرحية "العدادة":

هذه المسرحية هي تأويل للحكواتية النسوية في فضاء رجالي وضعت فيه سرية الطقوس الأنثوية في علنية طقوس بيت القصب الذكورية وجهاً لوجه، في تساؤل عن علاقة المكان الذكوري بالحكايات الأنثوية. لهذا جاءت مساءلة المُمثلات للفضاء عضوية وما يناقض العضوية.

ممكن وهو حوار ليس من طرف واحد ولا حوار تسلطي.

كونسبت، سينوغرافيا وإخراج: حازم كمال الدين
دراماتورجي: راف فان تويكوم

صنعوا بيت القصب:
كارل ريدرز تمثيل (المدينة)،
إعداد وإخراج (الشريفة)
كارلوس تيوس كونسبت، ترجمة
إيريك وليامس وإخراج (المدينة)
تانيا پوپه مهندس تنفيذي
إعداد ، تمثيل
تينيكه كالس تمثيل
ليزا بويتارت تمثيل
جونيور ميتومبني تمثيل ،
موسيقى

أسامة عبد الرسول موسيقى
كارولين باسان إعلام
بول دو شيفره إنتاج
عاتكة ضاري تمثيل
يكايل آرخوس موسيقى
فرانك اولبريختس ترجمة
قدمت عروض بيت القصب في المهرجان المسرحي البلجيكي الهولندي السنوي في المركز العالمي للثقافة deSingel من يوم 29 أغسطس حتى الثامن من سبتمبر 2003م.

يشخص إيمانيا، حكواتي أكروباتيكي، مهرج، بوتو، إيماء جسدي، موسيقي، تشكيلي.. فكانت أن تحولت العروض الحميمة داخل بيت القصب إلى عروض تعهدت التكنولوجيا بخلقها من جديد. ففي ذات المكان وجدت شاشات سينما تعرض للعابرين ما يجري في الفضاء السومري وفي الكابينات. وكان ثمة فنان يقوم بمؤناتج مُرتجل يقدم من خلاله عرضه وتأويله الشخصي لما يجري في بيت القصب وكيف يرى ما يحدث في الكابينات.

كما يلاحظ القاريء فتلك كانت خطوة مؤسسة على مشروع مقهى القطار العاطل. لقد كان خيارنا هو أسلوب المسرح متعدد الأنظمة multidisciplinary الهادف بشكل أساسي إلى اختبار علاقة الأصالة بالتكنولوجيا: أصالة الشرق وأصالة الأنواع الفنية.

فالأصالة محور يجابه العالم الذي يقترح علينا التقليد وإعادة إنتاج أنفسنا على مقاسات الاستهلاك والموضة. والتكنولوجيا كما نرى تنحو إلى الحوار مع أصالة الماضي. إننا نرى في التكنولوجيا شخصية مسرحية تفاعلية أكثر منها سينوغرافيا تطوّر المفاهيم السينوغرافية القديمة. فهي أخذت على عاتقها مجابهة مختلف المدارس الفنية ووضعها في هارموني، أو في تعارض، أو في توازي، الأمر الذي يضيء كل نوع فني ومدرسة أو اتجاه فني من زاوية نظر جديدة طازجة. بمعنى آخر أننا حاولنا أن نسلط الضوء على كل نظام مسرحي أو فني باعتباره فضاء للتنوع لا فضاء للانغلاق على نفسه. وكان شعارنا: يجب أن يرحل الزمان الذي يشتم فيه ستانسلافسكي مايرخولد، والذي يدير ظهره فيه جروتوفسكي لبريخت، والذي يخاصم فيه المسرح الجسدي مسرح النص، والذي يطرد فيه أتيان دو كرو تلميذه العظيم مارسيل مورسو، والزمان الذي يعرف المسرح الغربي باعتباره الحقيقة الكبرى في عالم المسرح.

بيت القصب هو الجزء الثاني من "بدويون في المدينة". وهو رغبة في الإعلان أن الحوار بين الثقافات والأنواع والأجناس

مساءلات دفعت ببعض المشاهد أن تخرج من بيت القصب أو أن تقتحمه. أقامت العداة لنفسها منبرا على منوال منبر الراوي وقامت بالكثير مما يخالف طقس الحكواتي لاختبار شعور المرأة عند التعامل عضويا مع مثل ذلك الفضاء. تعاملت مع أدوات بيت القصب حيناً بطريقة تغريبية وحيناً بطريقة عضوية، حيناً بسخرية وحيناً باحترام وجدية. وقد حضر الجنس بقوة في العرض كناية عن اللطم وتمزيق الثياب وكناية عن تحدي عالم الرجل. بيد أن النساء تلفعن بما يناقض التعري وبطريقة أوحى أنهن حيوات مكفنة تروم تمزيق ما يكبلها. وقدمت مشاهد ساخرة عن شخصية الرجل بيد أنها استعارت أسلوب "عرس القاسم" في التعازي. تحولت بعض طقوس العداة "كالجولة، وهز الرأس، ونثر الشعر وغير ذلك" إلى حركة واسعة تخرج من بيت القصب إلى الفضاء الخارجي تمرداً على سرية الطقس النسوي وسجنه خلف الجدران. باختصار استعارت العداة الكثير من صفات الحكواتي وأبعدت الكثير من صفات العداة. أما جمهور العرض فقد كان صنفين: صنف داخل بيت القصب وآخر لم يكن يعرف ما يجري داخل البيت. فكان يسترق السمع ثم النظر ليؤثر بمجريات العرض ويتأثر به.

خارج بيت القصب كانت تقابل عرض العداة عروض اقترحنا لها تكوينات معمارية تكنولوجية قدمت ذات حكايات العداة ولكن بتأويلات جسدية وتكنولوجية تؤكد على العلاقة بين خصوصية الفضاء الطقسي والتكنولوجيا من جهة وبين الجسد والتكنولوجيا من جهة ثانية. في تكوينات زجاجية تشبه كابينات التليفون أعاد فنانون إنتاج الحكايات أثناء تقديمها داخل الفضاء السومري وبتأويلات جسدية "صورية، صوتية" وكانت تنقلها مختلف وسائل الاتصال.

تسع كابينات وضعت بطريقة عشوائية مضاعفة بطريق متنوعة داخل كل منها راوٍ يقص الحكايات التي حدثت داخل المضيف بأسلوب تعبري يبعث في الحكايا حياة جديدة: حكواتي يشخص بلغة الصم، حكواتي يرقص بشكل تجريدي، حكواتي



مُنْعَرَجُ "الرَّاي"

موسيقى



سعيد خطيبي

الجزائر

قبل أن تبلغ مُوسيقى "الرَّاي" ما بلغته من شعبية، وقبل ظهور الفيديو كليبات، وقبل أن يعرف النَّاس نجومها، من أمثال الشَّاب خالد، فقد عرفت هذه المُوسيقى تحولات، بدءاً من مطلع السَّبعينيات في القرن الماضي، حيث طرأت أولى المُنعطفات في مُوسيقى "الرَّاي"، مع الانتقال من نمط "الغروبي"، أو "البدوي" وكذا الأسلوب المُلتزم في الأغنية الوهرانية أو "العصري" - كما أطلق عليه - إلى نمط مُوسيقى آخر يفصح تأثراً بأساليب غربية، مع إصرار على الاحتفاظ ببعض المكونات الأصيلة، والمُتمثلة لا سيما في بعض الآلات - خصوصاً القُلال، وهي طبلة إيقاعية - مع الاستناد دائماً إلى كلمات أغانٍ مُستمدة من ريبتوار الشَّعر الملحون، فمُهنة كاتب كلمات في "الرَّاي"، لم تظهر سوى في التسعينيات.

مع مطلع السَّبعينيات، وبينما مُوسيقى البوب تكتسح الأذان، والنَّاس يتطلَّعون إلى ما يحصل خلف الحدود، لا يبحثون سوى عن أحدث إصدارات نجومهم المُفضَّلين من مايكل جاكسون إلى البيتلز، أو رولينج ستون، تعودت مجموعة من الشَّباب على الالتقاء، في مرأب في وهران. شبَّان - سنأتي على ذكرهم بعد حين - تتراوح أعمارهم ما بين 16 سنة و26 سنة. كانوا يتشاورون ويتباحثون سُبُل الخروج بمُوسيقى الرَّاى من بوتقة المحلية ومنحها لوناً وصبغة تتجاوز من خلالها إقليمها الجغرافي الضيق.

حتى سنة 1973م، لم تكن الأوساط الفنية في المنطقة الغربية من الجزائر تحفظ من أسماء مغني الرَّاي أكثر من شلَّة المُلتزمين من جيل الأربعينيات، مع بعض "الشيخات" اللاتي احتكرن الواجهة الفنية واللّاتي، في الوقت نفسه، استسلمن لنمط غنائي واحد يمتاز بعناصر ثابتة: ألّا القصبة والقُلال، إضافة إلى توظيف شخصية البرّاح، واستعادة وتداول تقريبا النصوص الشعرية ذاتها. حيث توجَّب انتظار وصول جيل جديد من المُوسيقيين الذين اعتنقوا التجربة المُوسيقية نفسها وتفرَّدوا بنظرة مُختلفة للعمل الفنّي



مسعود بلمو

ليالي صيف الجزائر بالباهية وهران



الشاب رابع

وساهموا، بشكل جاد، في تقديم الإضافة المرجوة وتجسيد النقلة التي طال انتظارها مع إطلاق أولى شذرات ما تم تسميته لاحقاً "بوب- راي".

من الشائع أن عبارة "بوب- راي" نتاج جمع موسيقي بين نمطي بوب وراي، ولكن الحقيقة والشهادات التاريخية التي استقيناها من الفاعلين ومن المؤسسين تكشف أنها ليست أكثر من عبارة ارتجالية، حيث لم تكن موسيقى البوب في خانة الاهتمامات ولم تؤثر على الموسيقيين الذين اشتغلوا على تحديث الراي، بل ظلت العبارة ذات مغزى ترويجي وتجاري لا أكثر، ارتأت إليها مجموعة من المنتجين الموسيقيين المحليين. يتحدث الفنان بوطينة الصغير، الذي يعتبر واحداً من أهم الأسماء المؤسسة لتلك التجربة ويقول: "برز نمط بوب- راي بمساهمة جيل كامل من المغنين والموسيقيين، نذكر منهم مثلاً مسعود بلمو، يونس بن فيسة، بلقاسم بوثلجة وواحد من المغنين الجيدين، الذي توقف اليوم عن الغناء والمسمى الشاب رابع، من دون أن ننسى الراحل بن زرقة. بالتالي فان بوب- راي وليدة تجربة جماعية". ويعرف الشيخ مسعود

الشيخة الريميتي

ويضيف: "بعد الجيل الأول، جاء الجيل الثاني، مع مطلع الثمانينيات، جيل الشباب، مُمثلاً في البداية بالشباب خالد. عندما كنا نشغل ونصدر أولى أعمالنا، كان الشاب خالد ما يزال مُبتدئاً، في بداية خطواته الفنية. يميل إلى الطابع المغربي، متأثرة بفرقتي جيل جلاله وناس الغيوان، قبل أن يلج، شينا فشنا، الراي ويشعر مثلنا في تنشيط حفلات الزفاف، ثم الانتقال إلى الغناء في ملاه بوهرا. وأقر أن إحدى ميزات خالد و"رأس ماله"، الذي ساهم شهرته هو صوته القوي الذي يناسب الراي". كما صرح الشاب خالد يوماً مُقرأً فضل السابقين عليه: "الشيخ بوطيبة الصغير هو كينج الراي الحقيقي وليس أنا".

مطلع تمكّن جيل البدايات السبعينيات من فرض حضور وانتشار والدفع بكثير من الأسماء إلى الواجهة على غرار بلقاسم بوثلجة أو "قاسيمو" الذي بلغ درجة مُراحمة نجومية الشيخة الريميتي التي لم تخف، يوماً، غيرتها منه وقالت: "لو يقع بين يدي سأقتله".

بعض المُغنين، نصوصاً غنائية تراثية، على غرار أغنية "سعيدة بعيدة"، مع بن فيسة، وفق ألحان حديثة، حيث جمعنا بين القصيدة والكمّان، وسجلناها في أسطوانات "45 لفة"، وكانت المفاجأة كبيرة لما لاحظنا كثافة التهافت عليها".

لم يبرز جيل السبعينيات من القطيعة، بل جاء وفق رغبة السّير على النهج نفسه الذي أسسه جيل من سبق، مع رغبة التحديث وتجديد الموسيقى، ويذكر بوطيبة الصغير: "بدأت الغناء من خلال الأغنية البدوية، متأثراً بالشيخة الريميتي والشيخة حبيبة. كما اشتغلت طويلاً أيضاً في العمل على الأغنية الوهرانية، بمعية الشيخ بلاوي هوارى والمحطة الجهوية للإذاعة بوهرا، قبل أن أنتقل، مطلع السبعينيات، إلى الراي المُعاصر".

على خلاف ما يتم الترويج له فإن جيل السبعينيات يتمتع بعلاقات جيدة مع جيل "الشباب"، حيث يتحدث الشيخ مسعود بلمو: "عندما أشاهد خالد ومامي يؤديان، عبر مُختلف بقاع العالم، أغان بالآحان وآلات كنت السباق في إدراجها، فذلك فخر كبير لي. خالد ومامي حققا أحلام شبابي"،

بلمو بعض خصائص بوب-راي: "يعتبر نمط بوب-راي أولى المحطات قبل بلوغ عتبة موسيقى الراي الحالية. حيث حاولت، من خلاله، برفقة كلّ من يونس بن فيسة، بوطيبة الصغير، بلقاسم بوثلجة وحماني أن نخرج من النمطية الموسيقية السائدة آنذاك من خلال إدراج آلات غربية ومزجها مع ألحان وآلات جزائرية تقليدية كالقصة والفلال".

في الحقيقة، استند التحديث الأهم في موسيقى الراي على إدراجها ضمن إطار تلحني مُختلف حيث يواصل بلمو شهادته: "لم أسع بتاتاً إلى ربط الموسيقى المحلية الجزائرية بموسيقى غربية واحدة. إنما كنت أحاول ربطها بكثير من الأنماط الموسيقية الغربية المُختلفة. لو عدنا إلى البدايات سنلاحظ أن الآلات التي استعملتها بغية تحديث الموسيقى تتمثل في المزج بين القصبة والفلال مع الطبل، القرقابو، الدربكة وكذا الترومبات "البوق"، والذي منح اللحن إيقاعاً مُختلفاً لاقى ترحيباً جماهيرياً مُهماً". ويضيف بوطيبة الصغير: "خلال النصف الأول من السبعينيات، أعدنا، بمعية



الشاب خالد

نقد 21 - أغسطس 2022



الشاب مامي

الصفحة الأخيرة

بحثاً عن الأمل

كتبت مرة- صادقاً- أنا لا أومن بالأمل ولا أسعى إليه، أنا أقاتل من فوق صخرة اليأس الصلبة الراسخة، فأنت حينما تياأس، لا يمكن هزيمتك، لا يمكن تخييب أملك أو إحباطك، أنت تقع مُلصقا ظهرك بالحائط فاقدا خيار التراجع أو الإفلات، إما أن تستمر في القتال، أو تستسلم فتسقط.

الحقيقة أن هناك شيئا نبيلًا وقورا في اليأس والسوداوية، أن تقف فوق صخرة اليأس مُحققا في العالم بشفتين ملتويتين بالاشمئزاز مُدينا إياه بأن لا أمل فيه ولا أمل له، هذا يمنحك نوعا ما إحساسا بالتحدي وقدره على الحكم، هناك شيء ما مثير ومُستهي في القدرة على إطلاق الأحكام النهائية المطلقة، خاصة إذا كان حكمك ينبسط على العالم كله، بأن لا أمل، لتتسربل بالعباءة الداكنة للمُتَشائمين واليائسين والمُتنبئين بانعدام الأمل، ذلك طابور طويل من الشخصيات التاريخية، وصُحبة مُشرقة من فلاسفة ومُفكرين ومُبدعين كبار ولامعين، لكن يحدث أحيانا وأنت تقف وسط هذا الجمع المُتعالى، مُحققا في الأفق المُظلم بنظرة مُشمزة واثقة ومُشبعة بالشفقة، أن ترى لمعاناً ملونا عند الطرف البعيد للأفق المُظلم، تقريبا عند أقصى حافة إبصارك، عند الحد الأقصى من وعيك بالعالم، يمكنك أن تتجاهل ذلك السراب الصغير، فهو لا يليق بمهابة وجدية حُكمك على العالم بأن لا أمل فيه، لكن عصفورا صغيرا يظل ينقر رأسك، عصفور دعوب وملح، ذلك

الوطن، لأن حقول ملونة تنبت خلف الأفق الرمادي مُعائدة السقوط في اليأس ومُتمسكة بوعد الأمل، لذلك فإن بحثت عني وسط صخور اليأس الراسخة ولم تجدني، فغالبا ستجدني أسير وسط حقول الأمل الملونة.

ياسر عبد الثوي

الفضول، والرغبة في التأكد، ذلك التشكك وإدمان اختبار اليقينيّات، فتنزل عن صخرة اليأس الشامخة، وتسير عبر الحقل الجاف المفروش برماد محاصيل قديمة موعودة، لتقترب من حافة الأفق، ويا للعجب! خلف تلك الرمادية، خلف ذلك الضباب الداكن المُخيم، تمتد حقول مُتفجرة بالألوان، مُتفجرة بالأمل، العالم ما زال قادرا على الحلم، على الإبداع، على إعادة اكتشاف نفسه، على أن يرفع وجوده من مُستنقع الإحباط والتحجر، سيلد العالم دائما مبدعين جُدد، سيتمرّدون- حتى من دون أن يعوا تمردهم- على الجمود والاعتيادية، على الرمادية المفروضة من أجيال مُتكلسة أقرب للموتى الأحياء، سيجدون الطريق لإبداع حقيقي، أصيل وخصب، يبدو أن أحدا قد نسي إبلاغهم أن لا أمل في العالم ولا أمل له، فانطلقوا غير عابئين بكل الإحباطات القديمة التي لم يعرفوها ولم يرثوها، انطلقوا ليؤكدوا أن العالم ما زال به أمل، ستلقي عن كتفك عباءة المُتَشائمين الوقور وتروح تركض وسط تلك الحقول المُتفجرة بالألوان، والغارقة في ضوء الإبداع المُبهر، مُدركا أنه طالما بقي بشر، فإن العالم لن يسقط أبدا فريسة لليأس، وأنه مهما بلغت قسوة الأرض، ومهما بلغت كثافة الضباب الداكن، سيجد الإبداع طريقه، سيجد المُبدعون طريقا للإبداع، ويمتلكون دائما حرية التحليق وسط سماء غارقة في الضوء.

وراء رمادية الحركة التشكيلية بتسعينيات القرن الماضي، ظهر في الألفية الجديدة جيل آخر، أصبح الآن ناضجا، مُحلقا بأجنحة عقبان شماء، مُتحررا من كل إحباطات التسعينيات وجمودها ويأسها، مُطلقا حركة تشكيلية كاملة جديدة وأصيلة مُندفقة بالحياة، شباب صغار في جامعة إقليمية يكونون فرقة مسرحية ويقدمون عملا مسرحيا بديعا، بكل طراجة البدايات وربما ارتباكها، لكن بكل شحنتها الإبداعية المُتفجرة بالحياة، ربما هناك أمل لهذا



أمريكا شيكا بيكا

تقديم

فيلم "أمريكا شيكا بيكا" هو فيلم من إخراج خيري بشارة 1993م، كتب له السيناريو مدحت العدل، ويتناول الفيلم أحلام مجموعة من المواطنين المصريين الحالمين بالهجرة إلى أمريكا، ظنا منهم أنها ستحقق لهم جميع أحلامهم من أموال، وحياة رغدة ومُستقرة، لكنهم يقعون ضحية لأحد المُحتالين الذي يأخذ أموالهم من أجل تسفيرهم إلى أمريكا، لكنه يتركهم في إحدى غابات رومانيا، واهما إياهم بأنهم قد وصلوا إلى أمريكا، وهناك تعاني المجموعة كثيرا إلى أن يقتنعوا بأن حياتهم في الوطن أفضل من الهجرة بعيدا عنه.

فيلم
خيري بشارة

مدحت العدل

توزيع: طارق التماس

